VISIT…

Н. Римский-Корсаков

ПРАКТИЧЕСКИЙ УЧЕБНИК
гармонии

16-е издание.

ИСПРАВЛЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ

Под редакцией
М. О. ШТЕЙНБЕРГА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1937

Посвящается

Анатолию Константиновичу

ЛЯДОВУ

ПРЕДИСЛОВИЕ К 1-му ИЗДАНИЮ

В большей части существующих учебников гармонии мы встречаем подробный разбор всевозможных аккордов и их разрешений, ключ к чтению мало кому нужного в настоящее время цифрованного баса, старания объяснить всякого рода гармонические явления, напр., причины, почему запрещаются параллельные квинты, и т. д., но находим мало или почти совсем не находим практических указаний и постепенных педагогических приемов для гармонизации мелодий и хорошего выбора аккордов. То же можно сказать касательно учения о модуляции. Учебники, выставляя как модуляционные средства разные диссонирующие аккорды, обходят главное основание модуляции—с р о д с т в о с т р о е в и о б щ и е а к к о р д ы. Ознакомившись основательно с таким учебником, ученик все-таки не знает, как приступить к гармониаации мелодии, как сочиинть прелюдию в несколько тактов и как применить модуляционные средства. Аккорды, даже консонирующие, выходят у него дико и нелепо, а модуляции звучат жестко и неожиданно; он приходит в отчаяние или приводит в таковое своего экзаменатора от нескладности и бессвязности своей музыкальной речи.

Хотя я убежден, что учебник мой изобилует многими недостатками, но тем не менее склонен думать, что мне удалось изложить приемы гармонизации мелодии и модуляции довольно полно и притом постепенно, переходя от простейших средств к более сложным, в чем я обязан дружескому содействию Анатолия Константиновича Лядова, которому и посвящаю с благодарностью свой труд.

Составляя это руководство, я старался, во 1-х, сделать его по возможности сжатым; во 2-х, приспособить его к прохождению курса гармонии сообразно с тем, как это установлено в настоящее время в С.-Петербургской Консерватории, Придворной Капелле и других музыкальных школах; в 3-х, приспособить его по мере возможности к самообучению. Я снабдил его значительным числом гармонических образцов и задач. Выполнение учеником этих задач должно итти совместно с составлением подобных же задач или примеров собственного сочинения.

Я ограничился в моем учебнике изложением четырехголосного сложения. Паузы, поочередное вступление голосов, имитации, применение мотивов, различные фигуры аккомпанемента—я отношу, с одной стороны, к учению о контрапункте, с другой—к изучению свободного сочинения и форм композиции.

Ученик, приступающий к изучению контрапункта и свободного сочинения, доканчивая курс гармонии, должен быть в состоянии выполнить следующие задачи:

1) Гармонизировать хоральную мелодию строго аккордами (образец на стр. 82).

2) Гармонизировать хорал с строгою мелодическою фигурацией в трех нижних голосах, оставляя мелодию неприкосновенною (образцы на стр. 111, 112, 113).

3) Гармонизировать хорал свободно, с значительным числом диссонирующих аккордов и ложными последовательностями (образец на стр. 137).

4) Гармонизировать мелодию, заключающую в себе свободную мелодическую фигурацию (образец на стр. 116 и 119).

5) Написать модуляционную задачу с постепеннымн переходами в аккордах (образец на стр. 88).

6) Написать модуляционную прелюдию, по возможности в трехчастной форме, придавая голосам, в особенности верхнему, некоторое мелодическое содержание (образец на стр. 143).

7) Сделать несколько гармонических вариаций на заданное простейшее предложение (образец на стр. 142).

Сверх того, он должен уметь сыграть на ф-п. всякую заданную модуляцию, постепенную или внезапную, в аккордах, а также уметь прелюдировать, преимущественно аккордами (4-голосно) в любом строе, играть всякие секвенции и последовательности.

Ученик, проходящий специально теорию композиции и не слишком отягченный другими музыкальными занятиями, может пройти этот курс в 8 учебных месяцев. Для прохождения такого гармонического курса необходимы: знание элементарной теории, хороший слух, уменье сольфеджировать и угадывать интервалы и игра на фортепиано. Если гармония проходится в качестве обязательного (т. е. музыкального общеобразовательного) предмета,—курс может быть значительно сокращен.

Для большей дешевизны учебника все задачи для решения приложены в конце, внутри же учебника указаны только №№ задач; полагаю, что это не представит ни для кого затруднений.

Н. Римский-Корсаков.

С.-Петербург 1886 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ К 9-му ИЗДАНИЮ

Настоящий учебник гармонии, начиная с третьего издания, не подвергался никаким изменениям. Незадолго до кончины своей Н. А. Римский-Корсаков высказывал мысль о необходимости некоторых дополнений и пояснений в новом издании учебника. Поглощенный всецело сочинением, а также обдумыванием деталей большого руководства к оркестровке, Николай Андреевич, к сожалению, не успел сам заняться новой редакцией учебника.

Преподавательская практика в С.-Петербургской Консерватории, где учебник этот служит основным руководством в течение многих лет, ныне выяснила приблизительные размеры и характер необходимых изменений. Поэтому мы решили, с разрешения Н. Н. Римской-Корсаковой, предпринять переработку различных отделов учебника с целью, во-первых, до известной степени пополнить явные пробелы, встречающиеся в предыдущих изданиях, во вторых — сделать некоторые места еще более доступными пониманию учащегося, в особенности при самообучении. Несомненно, что и теперь еще далеко не все случаи гармонизации затронуты в учебнике. Излишняя подробность могла бы повредить стройности изложения, затемняя главное; с другой стороны, желательно было оставить кое-что и на долю преподавателя. Любознательный же и музыкальный читатель, несомненно, сам может вывести бесчисленные частные случаи из общих положений.

Наиболее значительные дополнения и изменения в настоящем издании относятся к следующим отделам:

§ 28—Секстаккорд уменьшенного трезвучия VII ступени.
§ 29—Трезвучие и секстаккорд II ступени.
§ 38—Вводные септаккорды и их обращения.
§ 39—Септаккорд II ступени и его обращения.
§ 46—Свободное употребление аккордов всех ступеней.
§ 49—Модуляция без хроматизма.
§ 54—Хроматическая модуляция.
§ 69—Задержания.
§ 84—Энгармонизм аккордов с увеличенной секстой.
§ 85—Энгармонизм уменьшенного септаккорда.

Все изменения и дополнения означены в тексте звездочками.

Уничтожены термины: бывший основной тон, бывшая терция и т. д., так как слово бывший в данном случае является излишним и может ввести учащегося в заблуждение. В задачнике прибавлены две мелодии со скачками основных и квинтовых тонов (№ 9), в отделах же септ-

аккордов VII и II ступеней (№№ 21 и 22) 3 задачи, слишком трудные для ученика, заменены пятью другими, более доступными.

Иосиф Витоль.
Максимилиан Штейнберг.

С.-Петербург, май 1912.

ПРЕДИСЛОВИЕ К 13-му ИЗДАНИЮ.

В настоящее издание внесены дальнейшие дополнения, необходимость коих указывалась многолетним педагогическим опытом. Наиболее значительные дополнения (как и в предыдущих изданиях, отмеченные звездочкой) касаются следующих отделов:

§ 16—Соединение секстаккордов с трезвучиями.
§ 29—Трезвучие и секстаккорд II ступени.
§ 30—Трезвучие VI ступени.
§ 42—Нонаккорд.
§ 57—Хоралы с модуляцией.
§ 58—2-ая степень сродства.
§ 86—Энгармонизм увеличенного трезвучия (табл.).
§ 85—Энгармонизм уменьшенного септаккорда (табл.).
§ 90—Ложные последовательности трезвучий.

М. Штейнберг.

Ленинград, январь 1924.

ПРЕДИСЛОВИЕ К 16-му ИЗДАНИЮ.

В наше время, когда широчайшие массы трудящихся получили доступ к музыкальному образованию, когда музыкальная самодеятельность пустила глубокие корни в самых отдаленных местностях нашей страны,—особенно живо ощущается потребность в учебнике гармонии, излагающем в простых и ясных выражениях, хотя бы подчас и несколько догматично, самые основы предмета, равно необходимого как композитору, работающему во всевозможных жанрах многообразного музыкального творчества, так и исполнителю, педагогу и инструктору. В этом отношении учебник Н. А. Римского-Корсакова по ясности, стройности, лаконизму и систематичности изложения материала, по своему глубоко практическому характеру является до сих пор непревзойденным. На этом учебнике воспитались десятки поколений музыкальных работников, начиная от скромных педагогов музыкальных школ до крупнейших композиторов с мировыми именами. Поэтому новое издание учебника, не переиздававшегося по разным причинам с 1929 года, ныне является вполне своевременным.

В настоящее издание введены мелкие изменения и дополнения, а также, для большей ясности, заново переработан § 25 о скачках. Образец модуляционной прелюдии (на стр. 141 прежних изданий), несколько формальный и мало интересный в музыкальном отношении, заменен новым образцом, заимствованным из труда покойного композитора, профессора Ленинградской Консерватории Н. А. Соколова: «Образцы модуляционных прелюдий с объяснительным текстом» (Издание Муз. сектора Гос. издательства, Москва, 1924). Труд этот является в высшей степени ценным добавлением к настоящему учебнику.

Приношу благодарность профессору Ленинградской Консерватории П. Б. Рязанову за ряд замечаний по различным разделам учебника.

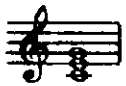
М. Штейнберг.

Ленинград, июнь 1936.

ВВЕДЕНИЕ

Аккордом называется одновременное сочетание трех, четырех или пяти различных тонов, расположенных известным образом. Расположение это состоит в следующем: если данные тоны могут быть поставлены между собою так, чтобы между каждыми двумя смежными тонами был интервал терция, то тоны составляют аккорд. Например, тоны

могут быть расположены по терциям



и потому, звуча одновременно, составляют аккорд, тоны же

не могут быть расположены по терциям

и т. д., а потому аккорда не составляют, но, звуча одновременно, представляют одно из случайных сочетаний.

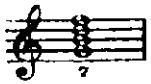
Если аккорд расположен по терциям, то очевидно, что каждый из тонов его относительно нижней или басовой ноты будет представлять терцию, квинту, септиму или нону; такой вид аккорда называется основным положением или основным видом, самый же аккорд носит название основного аккорда. Если же тоны аккорда поставлены так, что, кроме упомянутых интервалов, представляют отно-

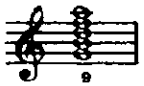
сительно басовой ноты какие-либо другие интервалы—кварты, секунды или сексты, то этот вид аккорда называется о б р а щ е н и е м.

Основной аккорд:

Обращения:

Основных аккордов считается три:

трезвучие: , септаккорд: 

и нонаккорд: 

Сочетания, заключающие в себе более пяти различных тонов, чаще рассматриваются как случайные сочетания.

Если в состав аккорда входит какой-либо из диссонирующих интервалов, то и аккорд считается д и с с о н а н с о м и требует перехода в к о н с о н а н с или аккорд консонирующий, что и называется его разрешением. Переход же консонирующего аккорда в консонирующий называется п о с л е д о в а т е л ь н о с т ь ю.

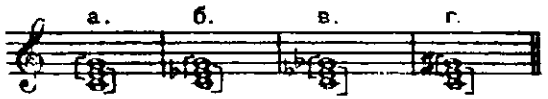
Учение о связи аккордов и случайных сочетаний между собою и их употреблении для музыкального сочинения называется у ч е н и е м о г а р м о н и и.

О Т Д Е Л I

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ПОНЯТИЯ

Трезвучия.

§ 1. Т р е з в у ч и е м называется аккорд, состоящий из примы или основного тона, терции и квинты; в зависимости от действительной величины этих интервалов, трезвучия могут быть четырех родов:



а) Трезвучие, состоящее из примы, большой терции и чистой квинты, называется б о л ь ш и м или м а ж о р н ы м; его можно рассматривать как сложенное из двух терций: снизу — большой и сверху — малой.

б) Трезвучие, состоящее из 1, мал. 3 и чист. 5, или сложенное из двух терций: снизу — малой, а сверху — большой, называется м а л ы м или м и н о р н ы м.

в) Трезвучие, состоящее из 1, мал. 3 и ум. 5, или сложенное из двух малых терций, называется у м е н ь ш е н н ы м.

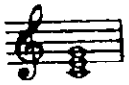
г) Трезвучие, состоящее из 1, больш. 3 и ув. 5, или сложенное из двух больших терций, называется у в е л и ч е н н ы м или ч р е з м е р н ы м.

Последние два вида трезвучий, включающие диссонирующие интервалы—уменьшенную и увеличенную квинты—суть д и с с о н а н с ы.

П р и м е ч а н и е. Вследствие сильно диссонирующего и в то же время неопределенного характера у в е л и ч е н н о е т р е з в у ч и е не будет рассматриваться нами как самостоятельное сочетание впредь до V отдела этого учебника (хроматическн-видоизменеиные аккорды, энгармонизм и ложные последовательности). Условие это распространится и на септаккорды, содержащие в себе увеличенное трезвучие,— представляющие скорее случайные сочетания, чем самостоятельные аккорды.

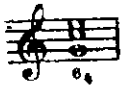
§ 2. Каждое трезвучие имеет по два обращения; первое называется **секстаккордом** и означается цифрою 6, второе носит название **квартсекстаккорда** и означается цифрами $^{6}_{4}$.

Трезвучие в основном виде:



Первое обращение или секстаккорд:

Второе обращение или квартсекстаккорд:



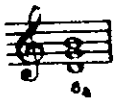
Название обращения находится в прямой зависимости от басовой ноты, порядок же, в каком поставлены верхние голоса, не изменяет обращения; таким образом, если басовая нота обращения есть терция основного трезвучия, то это секстаккорд

Если же басовая нота обращения есть квинта основного трезвучия, то это квартсекстаккорд

Тоны, составляющие каждое из обращений, носят названия согласно основному виду трезвучия: таким образом в каждом из обращений трезвучия тон носит название **основного тона или примы**; тон называется **терцией**, а тон

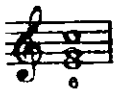
квинтой, ибо, как мы увидим впоследствии, тоны, составляющие **обращение**, сохраняют за собой все свойства тонов, составляющих **основной вид**. Обращения трезвучий считают принадлежащими тем же ступеням, как и трезвучия, от которых они произошли; напр., в строе До-мажор секстаккорд

считают секстаккордом I ступени, а квартсекстаккорд



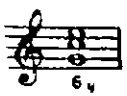
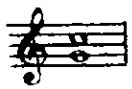
квартсекстаккордом V ступени и т. п.

Первое обращение или секстаккорд мы можем рассматривать как аккорд, состоящий из терции и сексты от басовой ноты; напр.,

 состоит из терции и из сексты ,

— а также как сложенный из терции и кварты

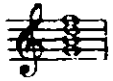
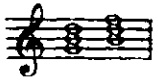
Второе обращение или квартсекстаккорд можно рассматривать как аккорд, состоящий из кварты и сексты от басовой ноты; напр.,

 состоит из кварты  и из сексты ,

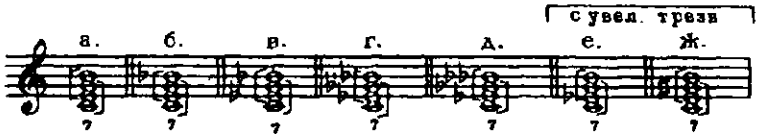
— а также как сложенный из кварты и терции

.

Септаккорды.

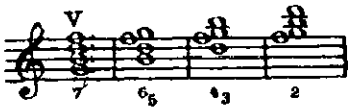
§ 3. Септаккорд есть четырезвучие, состоящее из трезвучия с прибавлением септимы от нижнего тона  ; его можно рассматривать также как аккорд, сложенный из двух трезвучий  .

Мы имеем септаккорды следующего состава:



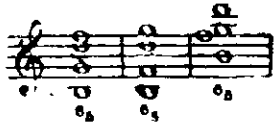
Все септаккорды обозначаются цифрою 7.

§ 4. Всякий септаккорд имеет три обращения, называемые: 1-е — квинтсекстаккордом ($^6_5$), 2-е — терцквартаккордом ($^4_3$) и 3-е — секундаккордом (^{2}).



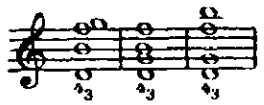
Характерною особенностью каждого из обращений представляется интервал секунды, происшедший из обращения септимы, который находится в 1-м обращении наверху, во 2-м обращении — в средине аккорда, а в 3-м обращении — внизу.

Всевозможные перестановки трех верхних голосов не изменяют обращения, а именно:



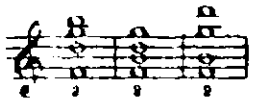
и т. д.

всегда считаются квинтсекстаккордами, так как терция основного тона лежит внизу;



и т. п.

всегда считаются терцквартаккордами, так как внизу лежит квинта основного вида;



и т. д.

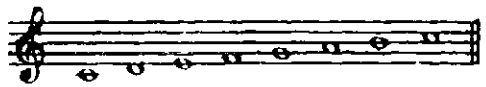
всегда останутся секундаккордами, ибо внизу находится септима основного вида.

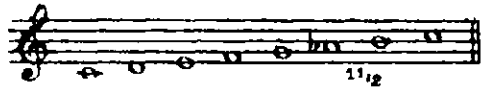
Во всех вышеприведенных случаях интервалы считаются от нижнего тона, а потому перестановки трех верхних голосов изменяют лишь расположение и мелодическое положение аккорда (см. ниже).

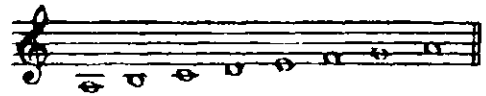
НАТУРАЛЬНЫЕ И ИСКУССТВЕННЫЕ ЛАДЫ

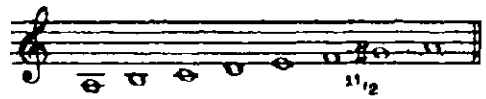
Главные и побочные аккорды.

§ 5. За основание для построения аккордов в этом руководстве приняты четыре лада:

а) Натуральный мажорный лад: 

б) Искусственный гармонический мажорный лад: 

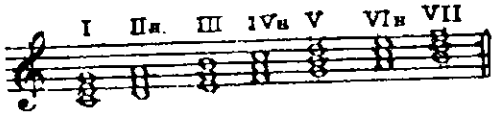
в) Натуральный минорный лад: 

г) Искусственный гармонический минорный лад: 

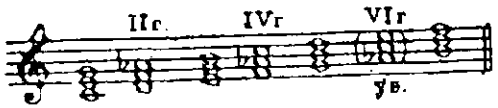
§ 6 Построенные на этих ладах основные аккорды будут следующие:

Трезвучия.

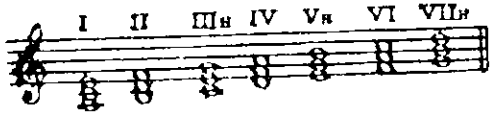
а) Натуральный мажорный лад:



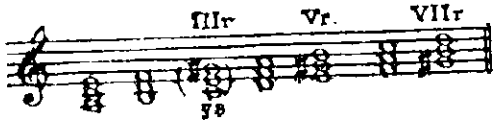
б) Гармонический мажорный лад:



в) Натуральный минорный лад:



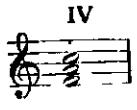
г) Гармонический минорный лад:

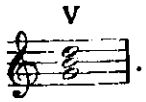


Исключив увеличенные трезвучия VI ступени гарм. мажора и III ступ. гарм. минора, получим всего 9 различных трезвучий для обоих мажорных ладов и 9 трезвучий для обоих минорных.

Три главные трезвучия натурального мажора суть:

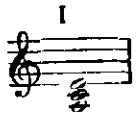
тоническое:

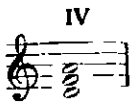
, субдоминантовое: 

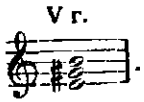
и доминантовое: 

.

Три главные трезвучия гармонического минора суть:

тоническое: 

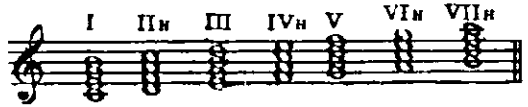
, субдоминантовое: 

и доминантовое: 

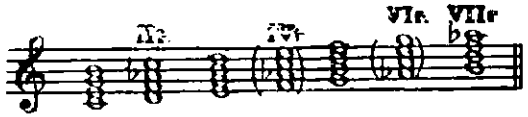
.

Септаккорды.

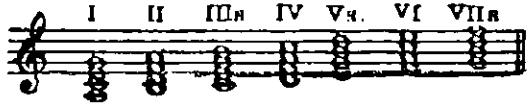
а) Натуральный мажорный лад:



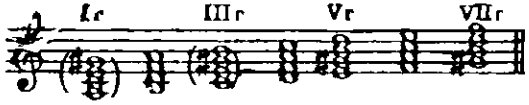
б) Гармонический мажорный лад:



в) Натуральный минорный лад:



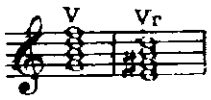
г) Гармонический минорный лад:



26 83020

Исключив септаккорды, содержащие в себе увеличенное трезвучие: IV г. и VI г. мажора, а также I г. и III г. минора, получим всего по 9 септаккордов в мажоре и в миноре.

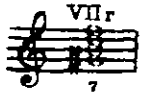
Главными или доминант-септаккордами называются построенные на V ступени натурального мажора и гармонического минора:



§ 7. Главные трезвучия I и IV ступени натурального мажора оба мажорные. Главные трезвучия I и IV ступени минора — минорные; доминантовые трезвучия натурального мажора и гармонического минора — оба мажорные. Доминант-септаккорды состоят из мажорных трезвучий с малой септимой. За исключением трех главных трезвучий мажора и минора и доминант-септаккордов, все прочие трезвучия и септаккорды называются побочными.

Из числа побочных септаккордов два, построенные на вводных тонах мажора и гармонического минора, носят название вводных септаккордов.

Малый вводный:

Уменьшенный вводный: 

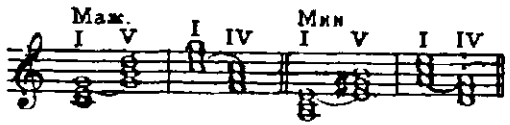
Примечание. При гармонизации одними главными трезвучиями употребительны лады натуральный мажорный и гармонический минорный; последний оттого, что имеет вводный тон, которого нет в натуральном миноре.

При гармонизации главными трезвучиями совместно с побочными употребительны, сверх того, лады натуральный минорный и гармонический мажорный.

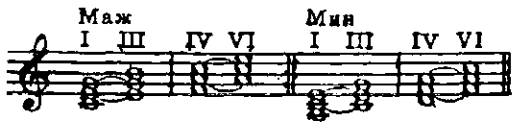
Упражнение. Разобрать все употребительные трезвучия и септаккорды, отдавая себе отчет о их составе, т. е. определяя род каждого из них.

Соотношения трезвучий.

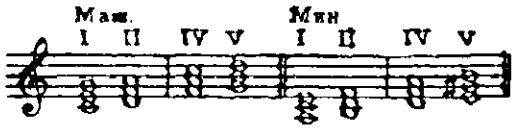
§ 8. Трезвучия, отстоящие друг от друга на кварту или квинту, имеют по одному общему тону и называются находящимися в квартовом или квинтовом соотношениях. Например:



Трезвучия, находящиеся друг от друга на расстоянии терции, имеют по два общих тона и считаются в терцовом соотношении. Например:



Трезвучия, рядом лежащие, общих тонов не имеют и считаются в секундном соотношении. Например:



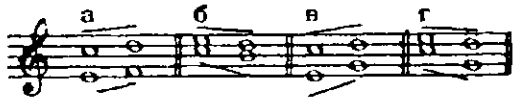
4-голосное сложение. Голосоведение.

§ 9. Для упражнения в связывании аккордов между собою пользуются большей частью так называемым четырехголосным сложением.

Голоса носят следующие названия: верхний — сопрано или дискант, второй сверху—альт, третий—тенор, четвертый, нижний — бас.

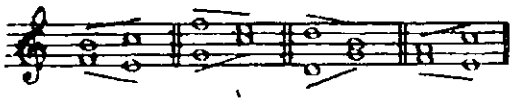
Движение гармонических голосов (т. наз. голосоведение) бывает троякое:

1) Прямое, когда два голоса движутся, направляясь в одну и ту же сторону, т.-е. повышаясь или понижаясь:



Тот вид прямого движения, при котором оба голоса движутся на одинаковые интервалы, как показано в примерах а и б, называется параллельным движением.

2) Противоположное движение—когда голоса движутся в разные стороны, т.-е. один повышаясь, а другой понижаясь



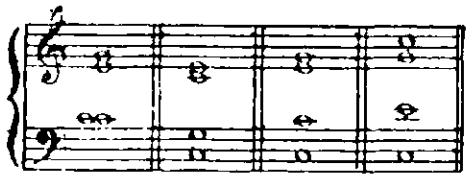
3) Косвенное движение — когда один голос движется, а другой остается на том же месте:

В ряду связанных между собою аккордов ход верхнего или сопранового голоса называется также мелодией.

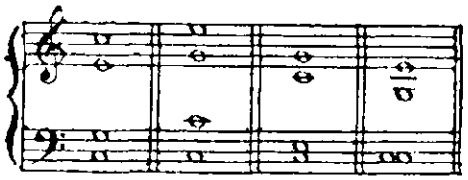
Удвоение. Тесное и широкое расположение Мелодическое положение трезвучий.

§ 10. 1) Чтобы расположить трезвучие четырехголосно, надо удвоить его основной тон. На первое время употреблять исключительно это удвоение.

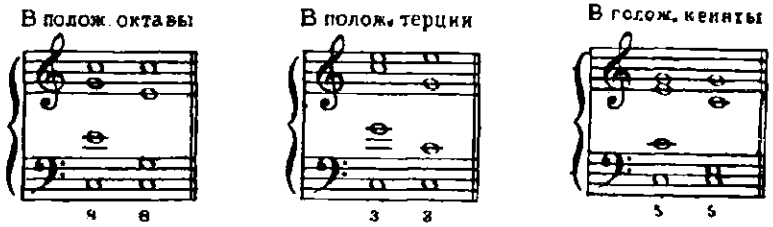
2) Трезвучие может быть в тесном и широком расположении. При тесном три верхние голоса удалены друг от друга на терции или кварты:



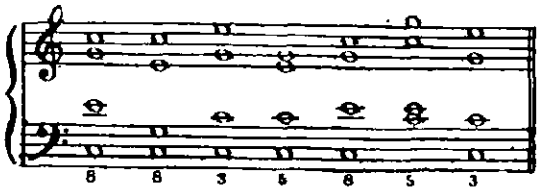
При широком расположении промежутки между тремя верхними голосами суть квинты и сексты:



3) В зависимости от того, какой из тонов находится в мелодии, трезвучие может быть в следующих мелодических положениях:



4) Полное трезвучие свободно переходит от тесного расположения к широкому и обратно, а также может менять свое мелодическое положение.

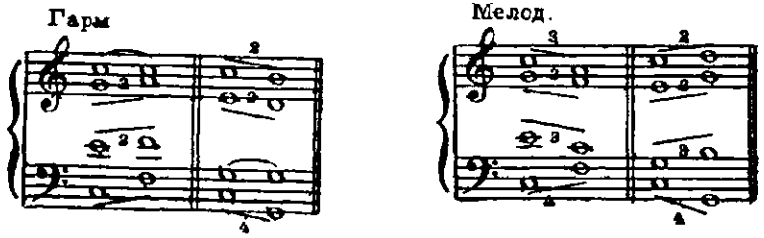


Гармоническое и мелодическое соединение трезвучий.

§ 11. 1) Соединение трезвучий, принадлежащих к различным ступеням, может быть: а) гармоническое, когда общий двум трезвучиям тон остается на месте в том же голосе; б) мелодическое, когда ни один из тонов на месте не остается.

2) При условии обязательного удвоения основного тона ни один из трех верхних голосов не делает шага более терции как при мелодическом, так и при гармоническом соединении.

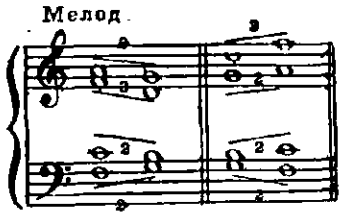
3) Трезвучия, находящиеся между собою в квартово-квинтовом соотношении, могут быть соединены гармонически и мелодически, при чем расположение трезвучий не изменяется.



Движущиеся верхние голоса непременно идут в одном направлении и при том, если в гармоническом соединении — вверх, то в мелодическом — вниз, и наоборот.

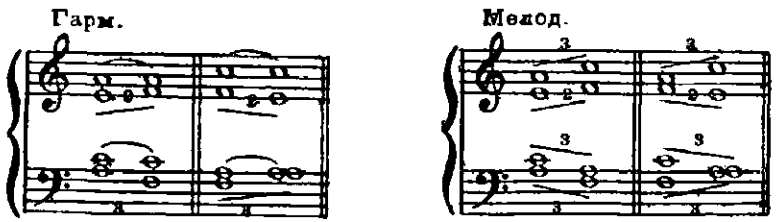
4) Трезвучия, находящиеся между собою в секундном соотношении, соединяются всегда мелодически, так как общих тонов не имеют.

Три верхних голоса идут непременно в одном направлении и при том противоположно ходу баса; расположение трезвучий не изменяется:



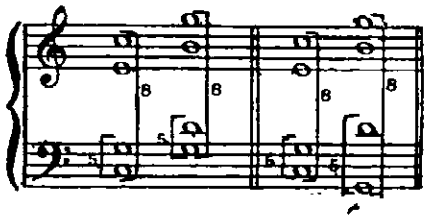
5) Трезвучия, находящиеся между собой в терцовом соотношении, соединяются и гармонически и мелодически.

При гармоническом соединении расположение трезвучий не изменяется, при мелодическом, напротив, переходит из тесного в широкое и обратно:



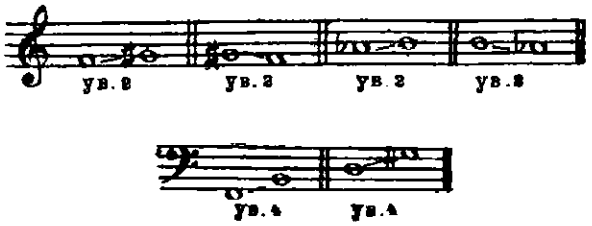
Запрещенные последовательности и ходы.

§ 12. 1) Прямым следствием правил гармонического и мелодического соединений трезвучий является следующее: два трезвучия не могут быть поставлены рядом в одинаковых мелодических положениях:



Образующиеся при этом ходы параллельных и противоположных квинт и октав считаются последовательностями, безусловно запрещенными ученику; к ним относятся также и параллельные унисоны.

2) Другим запрещаемым в учении о гармонии приемом считается ход голоса на всякий увеличенный интервал, а следовательно, в том числе и на увеличенную секунду в гармоническом минорном и мажорном ладах:



ОТДЕЛ II

ГАРМОНИЗАЦИЯ АККОРДАМИ В ПРЕДЕЛАХ ОДНОГО СТРОЯ

Примечание. Все нотные примеры предстоящего отдела, приведенные в мажоре, относятся равным образом и к минору. В тех случаях, где наблюдается какая-либо разница в приемах, минорные примеры приведены отдельно от мажорных. Задачи для образца приведены частью в до-мажоре, частью в ля-миноре, в двух- и трехдольном размере. Данные басы и мелодии для гармонизации приложены в конце учебника. По каждой статье (кроме хоралов) предлагается сочинение собственных задач по приведенным образцам.

КОНСОНИРУЮЩИЕ СОЧЕТАНИЯ

Соединение основных трезвучий I с IV и I с V ступ. и обратно.

§ 13. а) При гармонизации данной мелодии.

Задача № 1.

1) Под каждую ноту данной мелодии следует подписывать подходящее трезвучие I, IV или V ступ., не употребляя рядом трезвучий IV и V ступеней.

2) Связывать трезвучия по правилам гармонического или мелодического соединений.

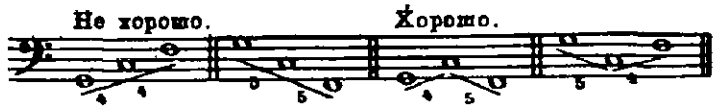
3) Если в мелодии есть скачок больше терции, то подписывать трезвучие одной и той же ступени.

4) При повторении одной и той же ноты в мелодии подписывать под нее два разные трезвучия или стараться изменять расположение одного и того же трезвучия.

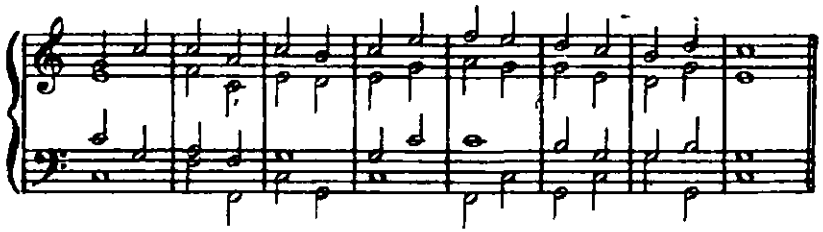
5) Начинать и кончать задачу тоническим трезвучием.

6) На сильной части такта не помещать того же трезвучия, которое было на предшествующей слабой части.

7) В басу избегать ходов 2 раза подряд на кварту или два раза подряд на квинту в одном и том же направлении.



Образец.

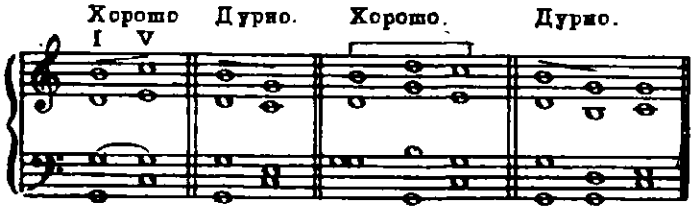


§ 14. б) При гармонизации данного баса.

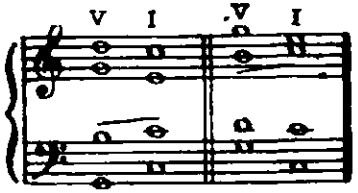
Задача № 2.

1) Обращать внимание на плавность и поддержку движения в мелодии.

2) Если в мелодии встретится вводный тон, то вести его вверх, а для этого соединять стоящее под ним доминантовое трезвучие с последующим тоническим обязательно гармонически:

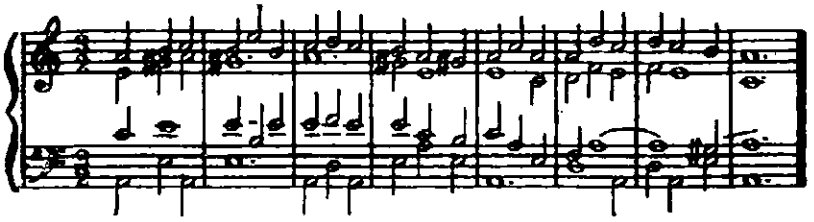


3) Для заключения задачи употребительно неполное трезвучие I ступени с пропущенной квинтой и тремя основными тонами, с целью вести вводный тон в одном из средних голосов непременно вверх при мелодическом соединении:



* Если вводный тон в мелодии, то заключительное трезвучие непременно полное.

Образец.

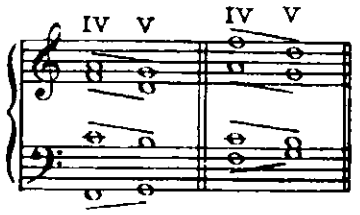


Ученику предлагаются 8-тактные задачи собственного сочинения, преимущественно двухдольные, по приведенным образцам.

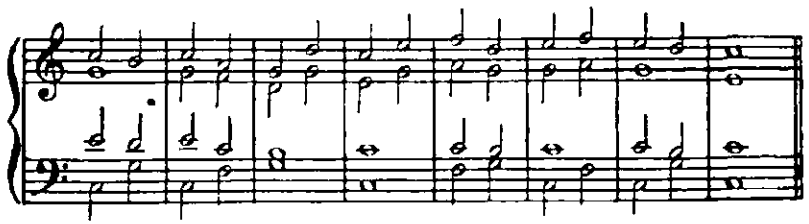
Соединение основных трезвучий IV и V ступеней.

Задача № 3 (данные басы и мелодии).

§ 15. 1) По неимению общих тонов соединение непременно мелодическое*). 2) Трезвучие IV ступени ставить перед трезвучием V, а не наоборот.



Образец.

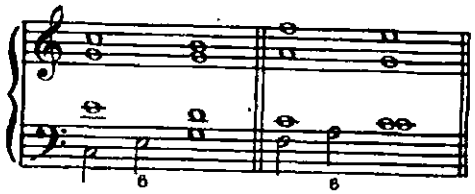


*) См. § 11 (4).

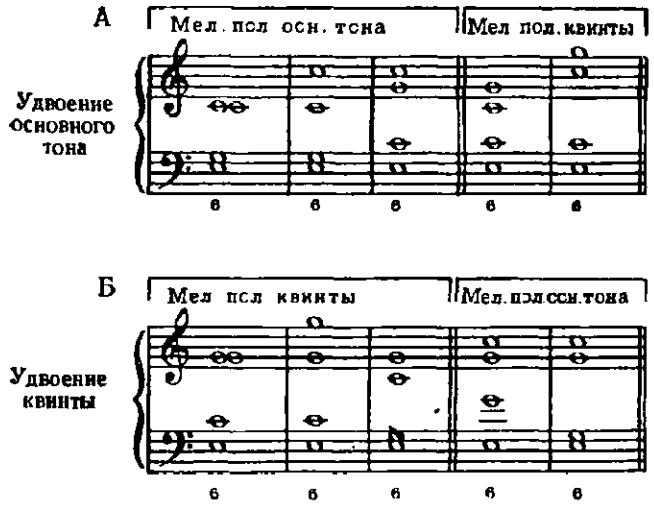
Соединение секстаккордов с трезвучиями I—IV и I—V ступеней.

Задача № 4 (данные басы и мелодии).

§ 16. 1) В секстаккордах I, IV и V ст. удваивается основной тон или квинта, но не терция. Удвоение терции в секстаккорде допускается, если при переходе трезвучия в секстаккорд три верхних голоса остаются на месте, а бас проходит по терциям вверх:



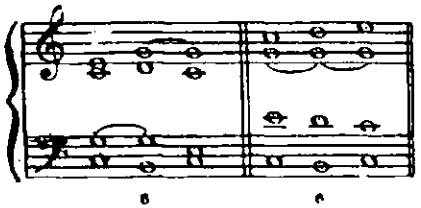
* 2) В зависимости от удвоения основного тона или квинты и мелодического положения каждый секстаккорд может быть представлен в 10 видах:



Как видно из этих примеров, тесные интервалы могут существовать в трех верхних голосах наряду с широкими (не более октавы). Применение секстаккорда между двумя основными трезвучиями служит, поэтому, хорошим средством для перехода от одного расположения к другому.

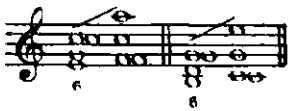
3) Двух секстаккордов подряд не писать.

4) Соединение секстаккорда с трезвучием (различных ступеней) непременно гармоническое: общий тон остается на месте, а прочие верхние голоса не делают шагов более терции.

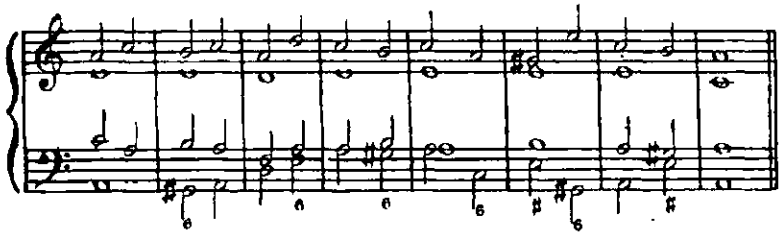


5) Скачок в басу на сексту допускается от трезвучия к секстаккорду, а не наоборот; скачки на септимы запрещаются.

* Примечание. Скачок на сексту в мелодии встречается в качестве обращения хода на терцию от секстаккорда к трезвучию.



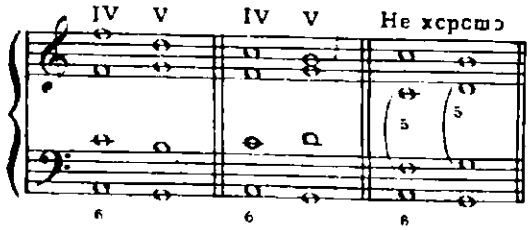
Образец.



Соединение секстаккорда IV ступ. с основным трезвучием V.

§ 17. 1) Секстаккорд всегда с удвоением основного тона или квинты. 2) Каждый из трех верхних голосов идет на секунду или терцию, но не более. 3) В секстаккорде избе-

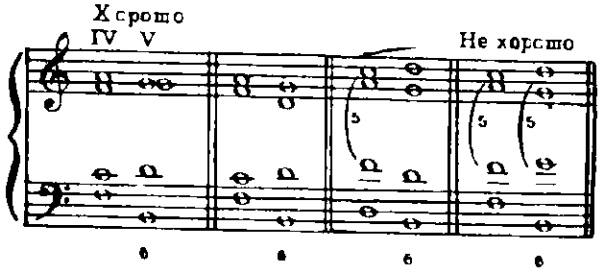
гается удвоение квинты в двух верхних голосах, а также ведение квинты в верхнем голосе на секунду вверх.



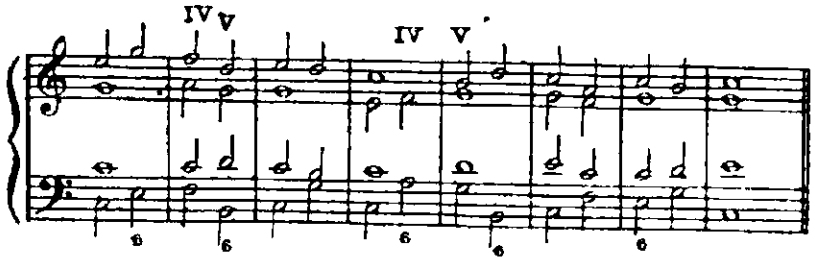
Соединение основного трезвучия IV ступ. с секстаккордом V.

Задача № 5 (данные басы и мелодии).

§ 18. 1) Бас идет на уменьшенную квинту вниз, а не на увеличенную кварту вверх. 2) В секстаккорде V ступени удваивается основной тон или квинта. 3) Каждый из трех верхних голосов идет на секунду или терцию, но не более. 4) Если между тремя верхними голосами в трезвучии IV ступени заключается интервал квинта, то в секстаккорде возможно только удвоение квинты.



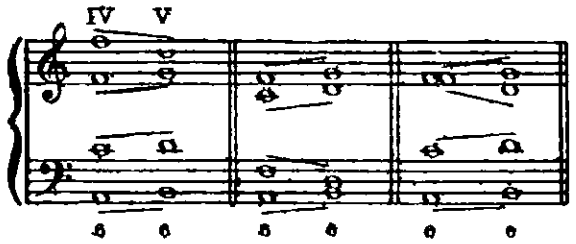
Образец.



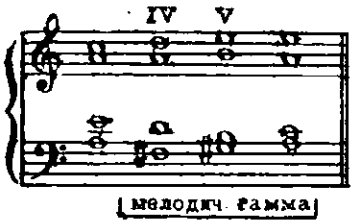
Соединение двух секстаккордов IV и V ступеней.

Задача № 6 (данные басы и мелодии).

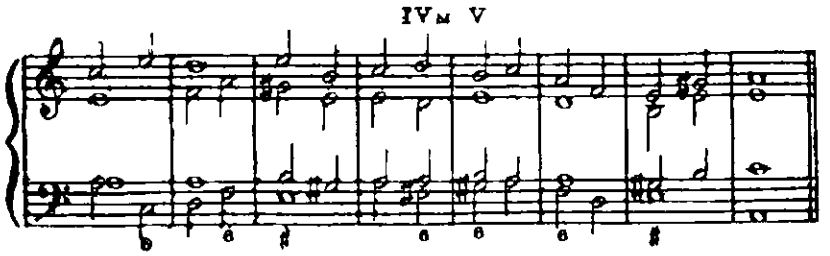
§ 19. 1) В секстаккорде IV ступени удваивается основной тон, а в секстаккорде V ступени квинта. 2) Секстаккорд IV ступени должен быть обязательно в мелодическом положении основного тона*). 3) Два верхних голоса идут параллельно, а один противоположно басу:



4) В миноре бас секстаккорда IV ступени строится по мелодической гамме во избежание хода на увеличенную секунду.



Образец.

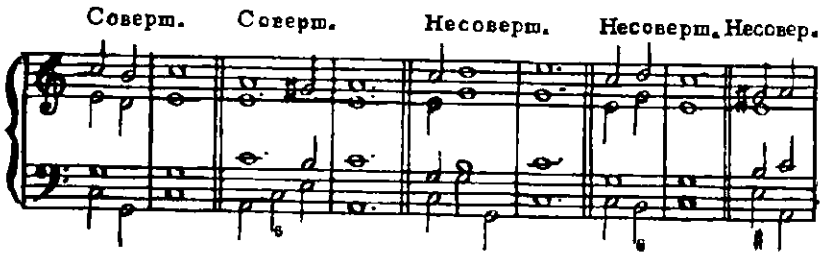


*) Во избежание запрещенных последовательностей (параллельных квинт).

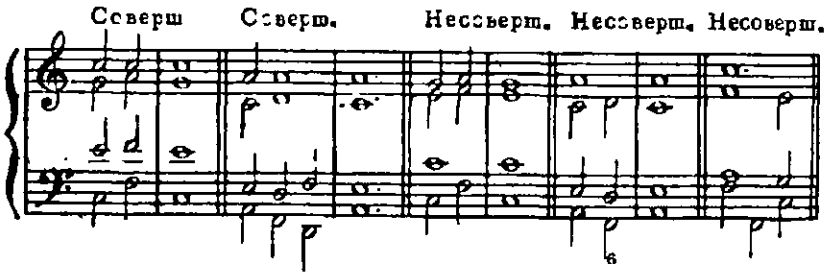
Простые полные автентические и плагальные кадансы или заключения.

§ 20. 1) Кадансом или каденцией называется гармоническое заключение музыкальной мысли. 2) Кадансы расчленяют музыкальную речь на отдельные предложения. 3) Заключение на тоническом трезвучии называется полным кадансом. 4) Полные кадансы подразделяются на автентические (доминанта-тоника) и плагальные (субдоминанта-тоника).

а) Автентические (V — I ступени).



б) Плагальные (IV — I ступени).



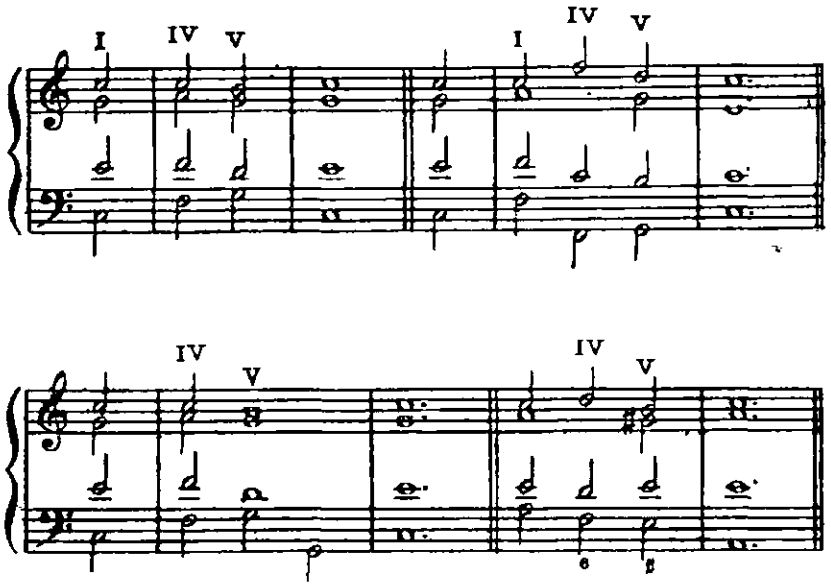
5) Если оба заключительных аккорда находятся в основном виде, а окончательное тоническое трезвучие в мелодическом положении октавы и при том на сильной части такта, то каданс считается совершенным; при несоблюдении этих условий — несовершенным.

Сложный каданс с последовательностью субдоминанты и доминанты.

Задача № 7 (данные басы и мелодии).

§ 21. 1) Состоит из последовательности IV, V и I ступ. 2) В двухдольном размере IV ступень всегда на сильной части, а V—на слабой; в трехдольном IV иногда встречается на второй (слабой) части, а V ступень — на третьей.

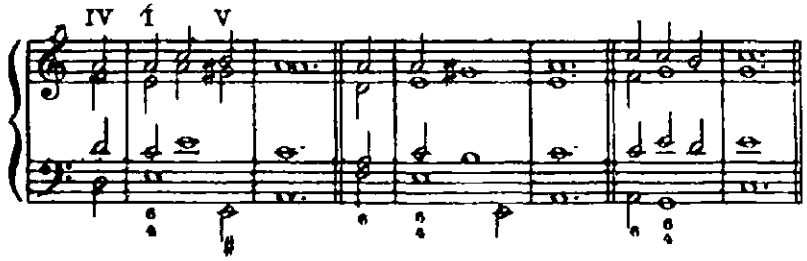
Образец.



Сложный каданс с квартсекстаккордом I ступени.

§ 22. 1) Состоит из последовательности IV ступ., квартсекстаккорда I и трезвучий V и I ступеней. 2) Кадансовый квартсекстаккорд связывается с предшествующим трезвучием обязательно гармонически, при чем кварта квартсекстаккорда и есть общая нота. 3) В квартсекстаккорде удваивается исключительно квинта (басовый тон). 4) В двухдольном размере кадансовый квартсекстаккорд стоит всегда на сильной части; в трехдольном иногда на второй (слабой) части, а доминантовое трезвучие на третьей.

Образец.

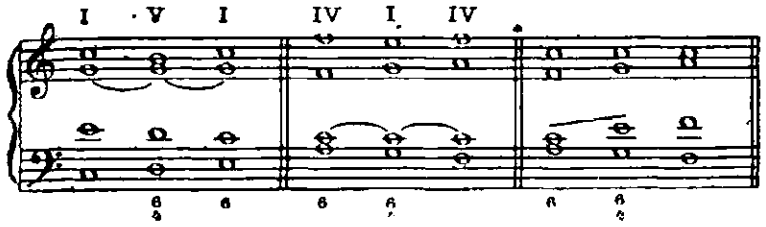


Упражнение. Играть на фортепиано различные каданс во всех употребительных мажорных и минорных строях.

Проходящий квартсекстаккорд.

Задача № 8 (данные басы и мелодии).

§ 23. 1) Между трезвучием и секстаккордом или секстаккордом и трезвучием одной и той же ступени может быть помещен проходящий квартсекстаккорд. 2) Соединение гармоническое: бас идет постепенно; один из верхних голосов остается на месте, образуя общий тон, другой идет противоположно басу, а третий спускается и вновь поднимается на ступень. 3) Употребляется предпочтительнее на слабой части такта. * 4) Обыкновенно в секстаккорде удваивается основной тон, но если последовательность начинается с секстаккорда, то возможно и удвоение квинты, при чем допускается ход на терцию в среднем голосе к квартсекстаккорду.

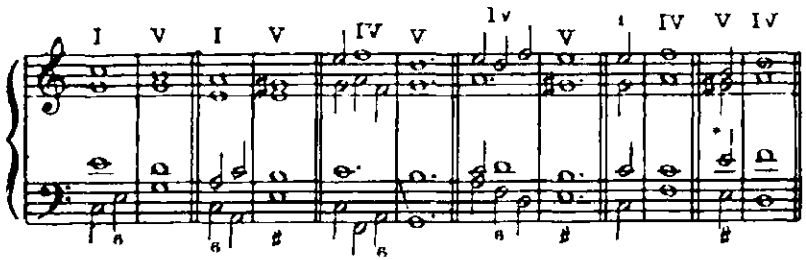


Половинный каданс или полукаданс.

Предложение.

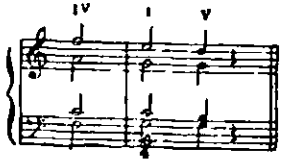
§ 24. Остановка на основном трезвучии V или IV ступени называется половинным каданс ом; в первом случае— автентическим полукадансом (а), во втором случае— плагальным полукаданс ом (б).

Образец.



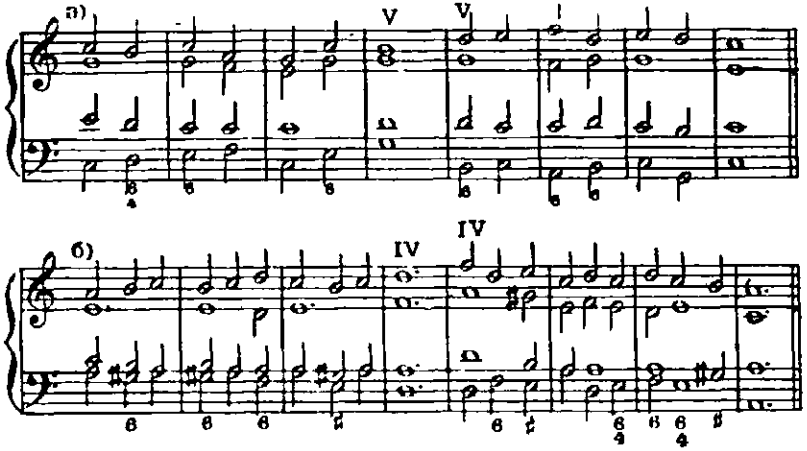
Музыкальная мысль, заключенная каким-либо из кадансов, — полным или половинным, как уже упомянуто выше, называется предложением. 1) Половинный каданс не может стоять в конце пьесы. 2) После половинного каданса следующее предложение можно начинать с трезвучия или секстаккорда IV ступени, или с трезвучия или секстаккорда V, а впоследствии и с побочных ступеней.

* Примечание. Нередко употребляется также следующая форма половинного каданса:



*) В данном случае перед трезвучием IV ступени может быть поставлено трезвучие V.

Образцы.



Сочинение по приведенным образцам.

Скачки на кварты и квинты в мелодии и средних голосах.

* § 25. 1) Значительным расширением средств голосоведения являются скачки на кварту или квинту в мелодии или в среднем голосе между аккордами различных ступеней. Такие скачки кроме того дают возможность переходить из тесного расположения в широкое и обратно. 2) Любой из голосов аккорда (основной тон, квинта, терция) может двигаться скачком; при этом после скачка необходим ход голоса в обратном направлении. 3) Скачки основного тона и квинты при гармонизации двумя аккордами различных ступеней I—IV и I—V подчиняются следующим условиям:

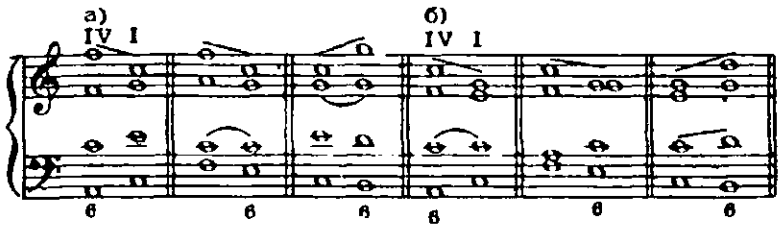
а) Если под первой нотой подписано основное трезвучие, то под второй должен быть поставлен секстаккорд, и обратно.

б) Два скачка одновременно в двух разных голосах существовать не должны. Расстояние между тремя верхними голосами не должно превышать октаву. Соединение аккордов гармоническое или мелодическое.

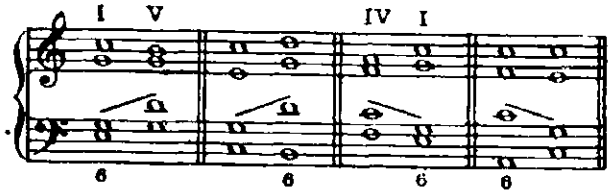
в) При скачке основного тона в секстаккорде удваивается основной тон; голос, идущий скачком, попадает в основной тон следующего аккорда.

г) При скачке квинты в секстаккорде удваивается квинта; голос, идущий скачком, попадает в квинту следующего аккорда.

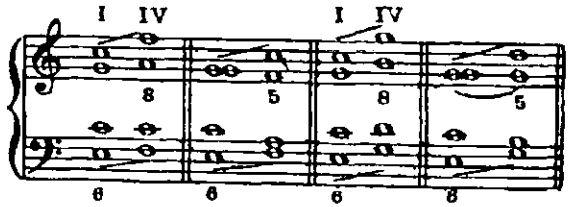
В верхнем голосе:



В среднем голосе:

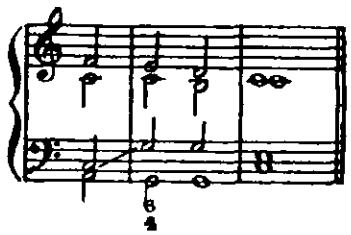


* Если верхний голос делает скачок, а нижний в то же время идет плавным ходом в том же направлении на интервал октавы или квинты по отношению к верхнему голосу, то образуются т. наз. скрытые октавы или квинты, недопустимые между крайними голосами.



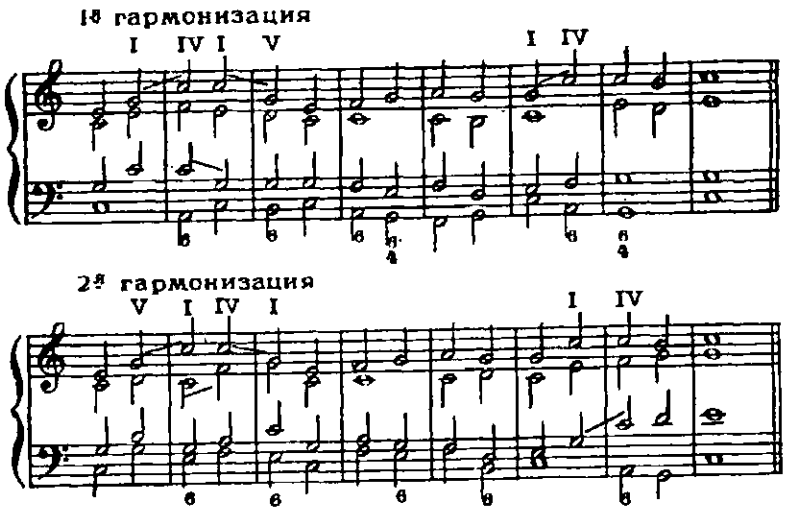
Отсюда следует, что при скачке мелодического голоса вверх первый аккорд должен быть основным трезвучием, а второй—секстаккордом.

* Примечание. Возможен также скачок квинты от секстаккорда IV (с удв. квинтой) к квартсекстаккорду I в каденсах:



Задача № 9 (в конце данных мелодий подводить кадансы различных форм).

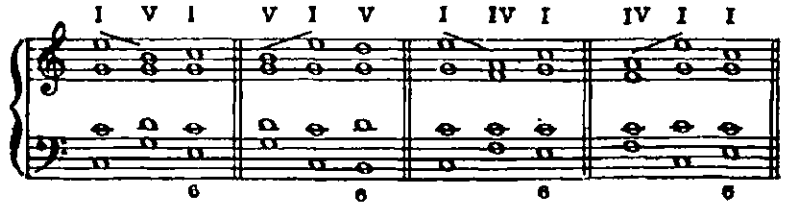
Образец.



Скачки терцовых тонов в мелодии.

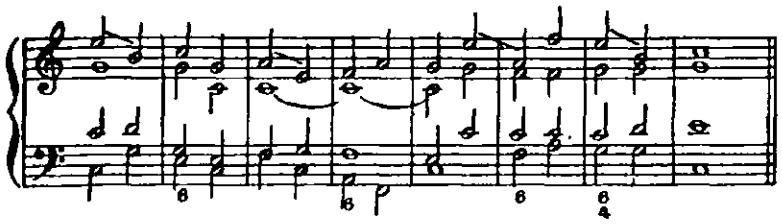
Задача № 10 (данные мелодии).

§ 26. 1) Скачки с терции на терцию могут существовать только между основными трезвучиями I—IV и I—V ступеней, *иногда между $^{6}_{4}$ I и трезвучием V в кадансе. 2) Соединение трезвучий обязательно гармоническое. 3) После скачка требуется шаг мелодии в обратном направлении на секунду или терцию:



* Примечание. Скачки терцовых тонов возможны также в теноре (но не в альте) и подчиняются тем же правилам.

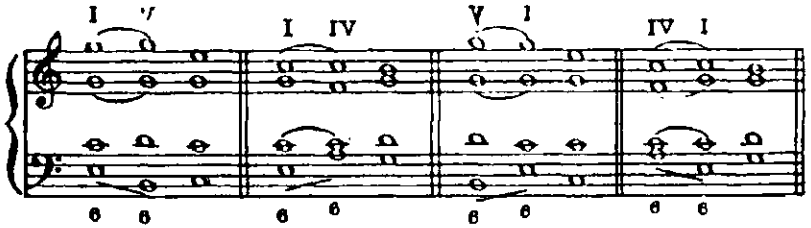
Образец.



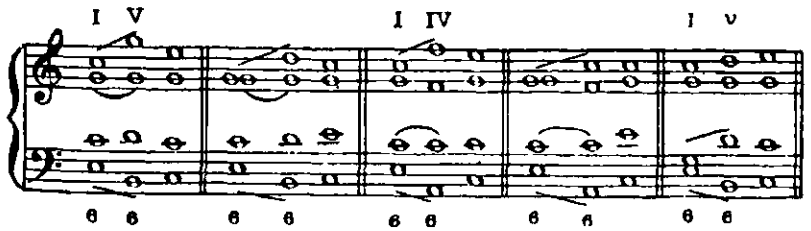
Скачки терцовых тонов в басу.

Задача № 11 (данные басы).

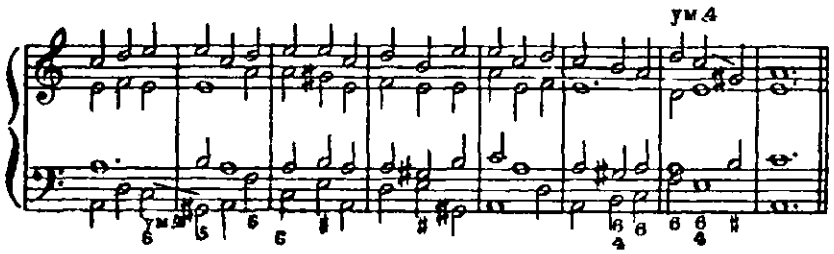
§ 27. 1) Образуются от соединения двух секстаккордов I—IV и I—V ступеней. 2) Соединение секстаккордов обязательно гармоническое. 3) После скачка требуется шаг баса в обратном направлении на секунду или терцию.



* 4) В верхних голосах при этом также допускается скачок основного тона или квинты (в зависимости от удвоения); соединение непременно остается гармоническое:



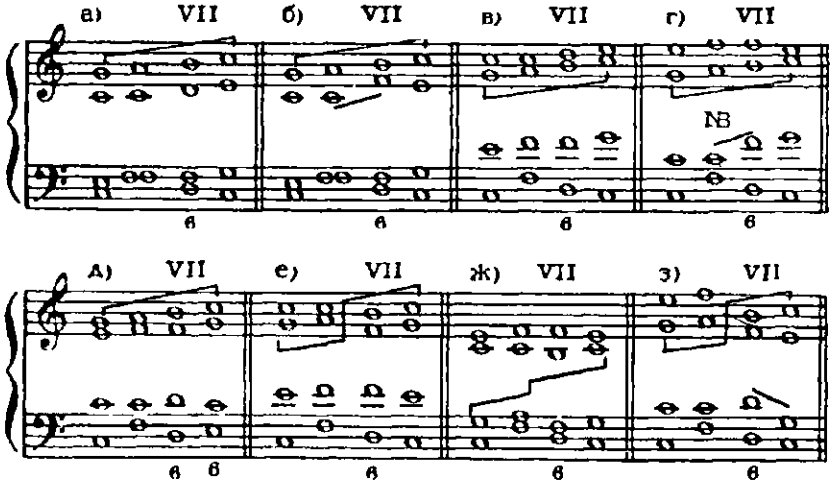
Образец.



Секстаккорд уменьшенного трезвучия VII ступени *).

Задача № 12 (данные басы и мелодии).

§ 28. 1) Применяется в качестве доминантовой гармонии. 2) Приготовляется основным трезвучием IV ступени и разрешается в тоническое трезвучие или его секстаккорд. 3) Удваивается тольк квинта или терция. 4) Вводный тон следует вести непременно вверх. 5) Не помещать его в теноре во избежание параллельных квинт.

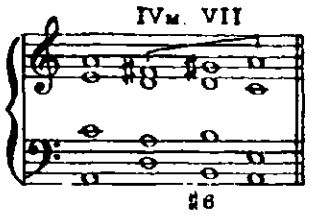


6) Употреблять для гармонизации верхнего тетрахорда восходящей мажорной гаммы,* а также иногда в кадансах вместо доминантового трезвучия. Тетрахорд может быть проведен в одном голосе (за исключением тенора), или же может переходить из одного голоса в другой (прим. е, ж, з).

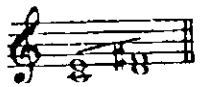
*) Может быть рассматриваем как слабо диссонирующий аккорд.

* 7) Секстаккорд VII ступени в мелодическом положении квинты требует непременно удвоения квинты. При этом следует обратить внимание на обязательный скачок в теноре при широком расположении голосов (прим. г.).

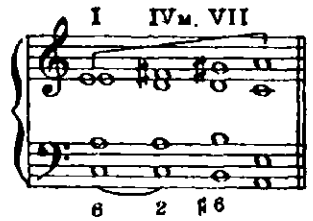
8) В миноре употреблять для гармонизации верхнего тетрахорда восходящей мелодической гаммы, при чем, вследствие случайного знака на VI ступени, субдоминантовое трезвучие искусственно изменяется в мажорное.



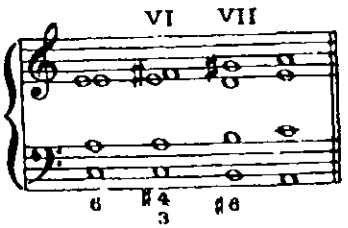
9) При употреблении полного тетрахорда мелодической гаммы следует избегать хода двух больших терций, находящихся в отношении большой секунды:



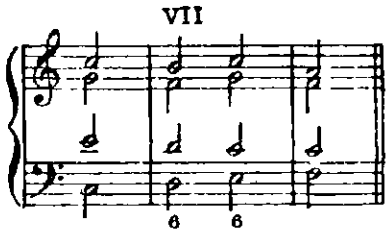
для этого 1) в секстаккорде I ступ. удваивается квинта, 2) бас его задерживается, при чем образуется секундаккорд IV ступени:



* Примечание. а) Употребляется также другая последовательность ^{6}I—$^{4}_{3}$VI—^{6}VII—I.



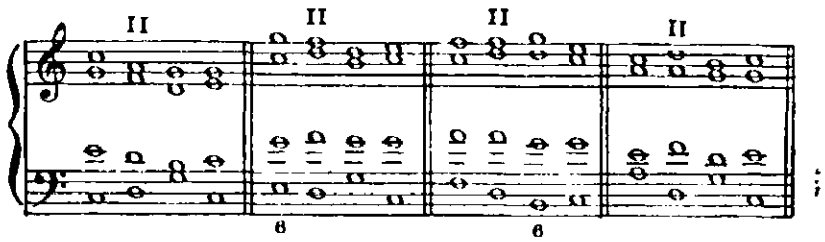
б) Секстаккорд VII ступ. иногда применяется вместо проходящего квартсекстаккорда между трезвучием и секстаккордом I ступени, в особенности на сильной части такта:



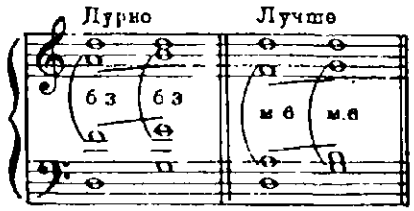
Основное трезвучие II ступени и его секстаккорд.

Задача № 13 (данные басы и мелодии).

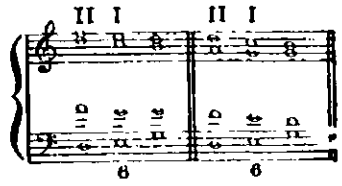
§ 29. а) Основное трезвучие II ступени, в качестве субдоминантовой гармонии употребительное только в мажоре, ставится после трезвучия I и его секстаккорда, а также после основных трезвучий IV и VI ступеней (см. ниже). Требует после себя основного доминантового трезвучия, с которым соединяется непременно мелодически, или его секстаккорда.



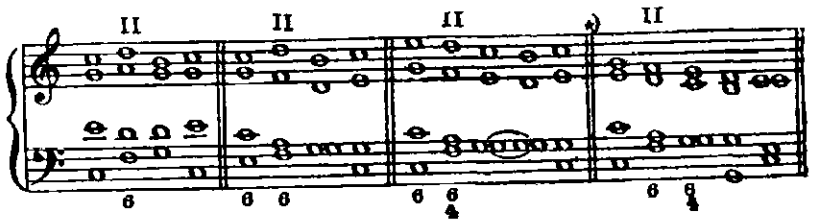
* Соединение этого трезвучия с основным доминантовым требует обязательного хода трех верхних голосов вниз, во избежание параллельных больших терций или их обращений (см. § 28, 9).



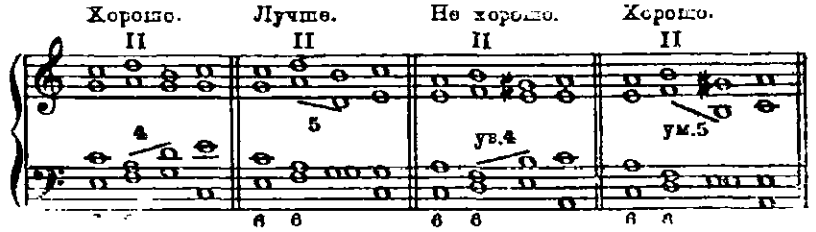
Примечание. Основное трезвучие II ступени ставится (преимущественно в хоральных кадансах) перед секстаккордом I ступени с удвоенной терцией.



б) 1) Секстаккорд II ступени следует употреблять как в мажоре, так и в миноре в качестве субдоминантовой гармонии после основного тонического трезвучия или его секстаккорда. 2) Секстаккорд II ступени употреблять в мелодическом положении основного тона; * изредка также в положении терции. 3) Удваивать терцию или основной тон, а перед кадансовым квартсекстаккордом только терцию.



* Примечание. Удвоение квинты в секстаккорде II ступени также возможно, но требует дальнейшего скачка квинты.



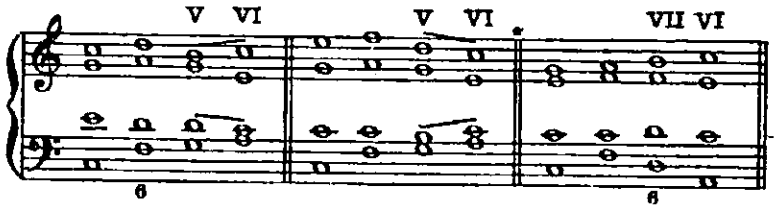
Основное трезвучие VI ступени; прерванный каданс.

Задача № 14 (данные басы и мелодии).

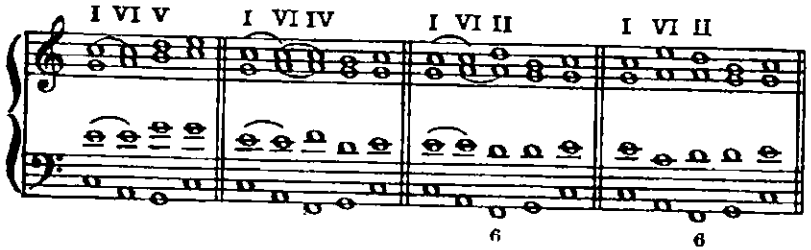
§ 30. Употребление двоякое.

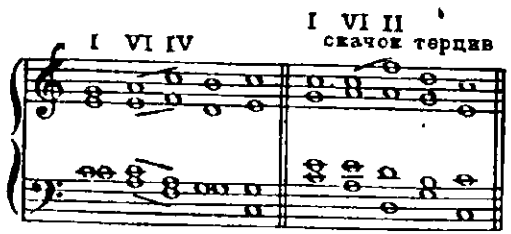
I-й случай. В прерванном кадансе. 1) Доминантовое трезвучие, уклоняясь от обычного перехода в тоническое трезвучие, переходит в основное трезвучие VI ступени с удвоенной терцией, вследствие обязательного движения вводного тона вверх; соединение мелодическое.

2) Подобная остановка музыкальной мысли в конце предложения называется прерванным кадансом, после которого следующее предложение начинается с субдоминанты или секстаккорда II ступени, * иногда также с секстаккорда I ступени. 3) То же сочетание употребляется и в середине предложения при оборотах, похожих на прерванный каданс; * при этом доминантовое трезвучие иногда может быть заменено секстаккордом VII ступени.

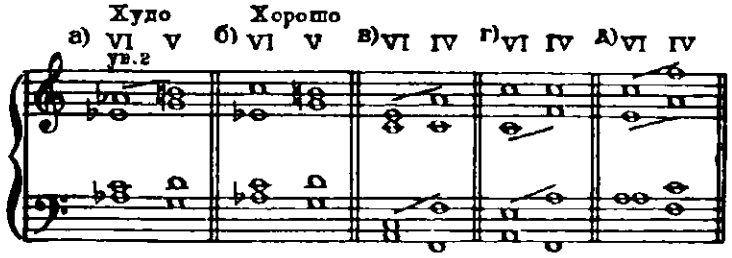


2-й случай. В автентических и сложных кадансах, а также в середине предложений при оборотах, напоминающих каданс. 1) Основное трезвучие VI ступени ставится после основного тонического трезвучия и отделяет его от следующих за ним трезвучий V, IV и II ступени или секстаккорда II. 2) Соединение с трезвучием V ступени мелодическое, а с IV и II б. частью гармоническое.



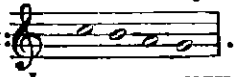


* Примечания. а) В миноре соединение трезвучий VI и V ступеней возможно только при условии удвоения терции в трезвучии VI ступени, так как в противном случае образуется ход голоса на увеличенную секунду (примеры а и б). б) Если в трезвучии VI ст. удвоена терция, то, при дальнейшем соединении его с трезвучием IV ступени, возможны скачки в двух верхних голосах, образующих между собою интервал терции или сексты (прим. в и г). Такие скачки возможны, впрочем, иногда и при нормальном удвоении (прим. д).



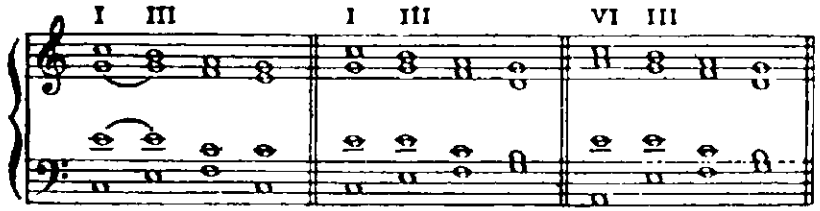
Основное трезвучие III ступени в мажоре.

Задача № 15 (данные мелодии).

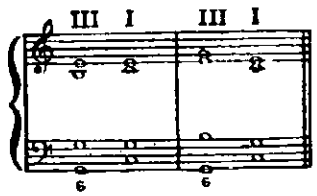
§ 31. 1) Употреблять для гармонизации нисходящего верхнего тетрахорда мажорной гаммы в мелодии:  .

2) Ставить после основного трезвучия I ступени или основного трезвучия VI, соединяя их гармонически.

3) Вслед за трезвучием III ступени писать основное трезвучие IV ступени, соединяя их мелодически.



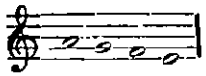
* Примечание. Нередко встречается секстаккорд III ступени в мажоре с удвоенной терцией, заменяющий доминантовое основное трезвучие перед тоническим трезвучием (соединение гармоническое или мелодическое).



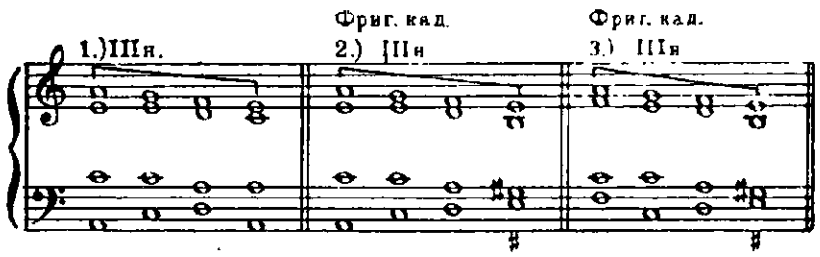
Основное трезвучие III натуральной ступени в миноре

Фригийский каданс 1-го рода.

Задача № 16 (данные мелодии).

§ 32. 1) Употребляется подобно трезвучию III ступени мажора для гармонизации нисходящего верхнего тетрахорда натуральной минорной гаммы:  .

2) Ставится после основного трезвучия I или VI ступени и ведет за собой субдоминантовое трезвучие:

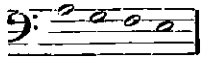


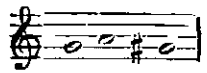
Второй и третий случай образует ряд аккордов, называемый фригийскою последовательностью (по причине происхождения ее от средневекового фригийского лада), а будучи употреблен в качестве половинного каданса в миноре, носит название фригийского каданса.

Основное трезвучие VII натуральной ступени минора.

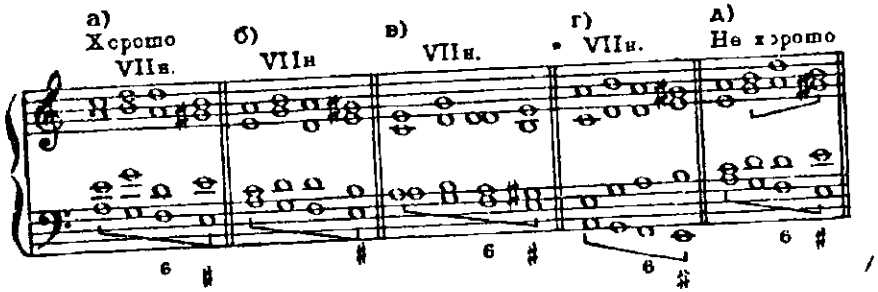
Фригийский каданс 2-го рода.

Задача № 17 (данные басы).

§ 33. 1) Употребляется для гармонизации нисходящего верхнего тетрахорда натуральной минорной гаммы в басовом голосе:  .

2) Ставится после основного трезвучия I ступени и переходит в секстаккорд IV ступени. 3) В трех верхних голосах тщательно избегается неестественный ход:  .

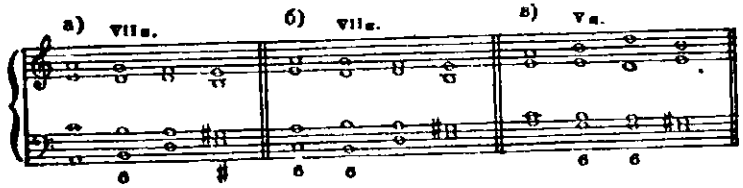
* Для этого голос, удваивающий бас в трезвучии VII ступени, делает скачок на кварту вниз. Исключение представляет пример г (без скачка).



Приведенный ряд аккордов тоже носит название фригийской последовательности, а употребленный как половинный каданс минора называется фригийским каданс ом.

Прибавления. а) В фригийском кадансе 1-го рода возможно также применение секстаккорда натуральной VII ступени с удвоенной терцией * (в особенности после секстаккорда I ст., когда невозможно применить III ступень).

* б) В фригийском кадансе 2-го рода вместо трезвучия VII натуральн. ступ. возможно применение секстаккорда V натуральной ступени (прим. в).



Гармонизация хорала.

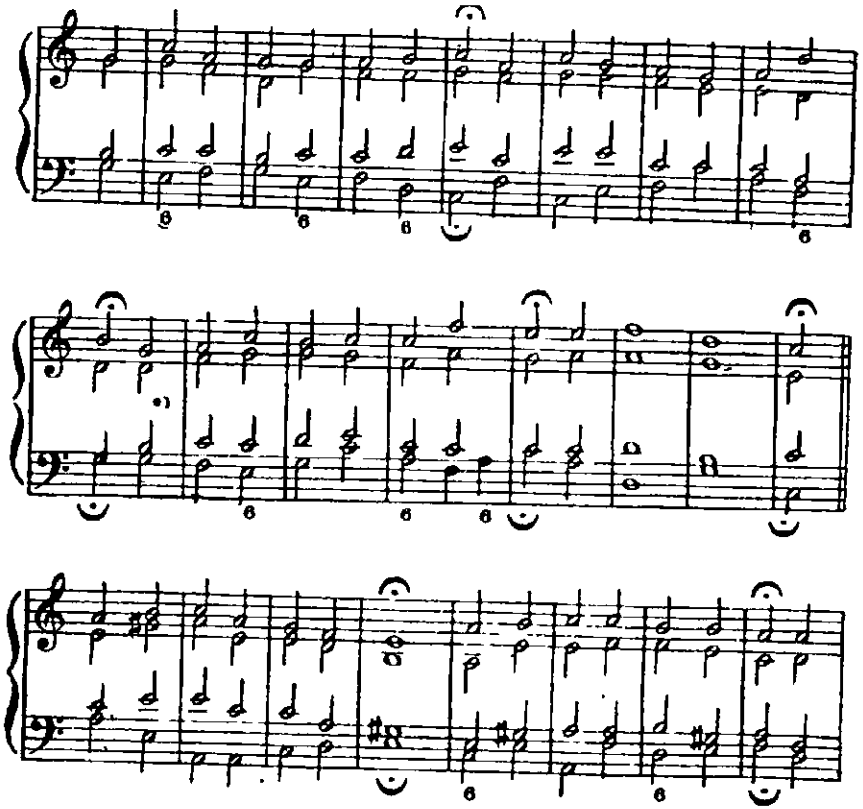
(Без модуляций).

§ 34. 1) Так называемые хоральные мелодии большею частью представляют равномерное движение в половинных нотах, но прерываются кадансами с фермато, подразделяющими мелодию на несколько предложений или строф. 2) Все пройденные до сих пор средства гармонизации в применении к хоралу составят так называемую гармонию строгого стиля. 3) В кадансах желательно возможное разнообразие;

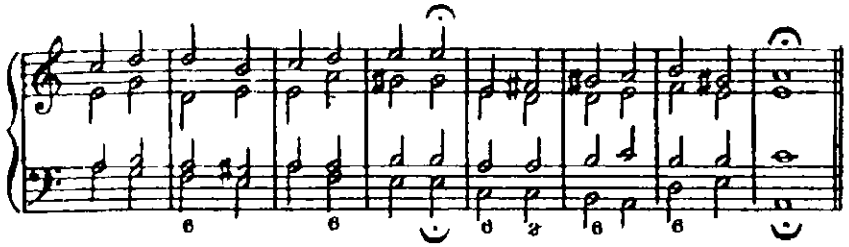
двух одинаковых кадансов подряд следует избегать. 4) В середине хорала следует избегать полных и совершенных автентических кадансов; сложный каданс с квартсекстаккордом употребляется изредка и то только в конце хорала. 5) Если фермато стоит на второй половине такта, то обе части такта обыкновенно бывают заняты трезвучием одной и той же ступени, иногда лишь в разных мелодических положениях. 6) Многие хоралы начинаются из-за такта с доминантового трезвучия, или секстаккорда, реже с субдоминантового.

Задача № 18 (хоральные мелодии).

Образцы хоралов.

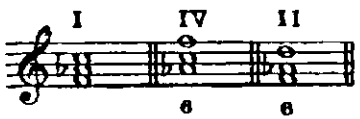


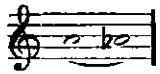
*) Применять иногда последовательность V и IV ступеней внутри предложений * (главным образом, непосредственно после фермато).



Минорное субдоминантовое трезвучие и секстаккорд II ступени гармонического мажорного лада.

§ 35. 1) В мажорных задачах всего последующего отдела следует начать применять к гармонизации аккорды субдоминантовой группы, основанные на гармоническом мажорном ладе: минорное трезвучие и секстаккорд IV ступени и секстаккорд II ступени с пониженной квинтой.



2) Хроматического хода  не употреблять и вообще не смешивать в одном и том же предложении субдоминанту гармонического мажора с субдоминантой мажора натурального. * Не употреблять совсем в подобных предложениях основного трезвучия II ст. и трезв. VI ступени.

3) К гармонизации хоральных мелодий гармонического мажора отнюдь не применять.

ДИССОНИРУЮЩИЕ СОЧЕТАНИЯ

Доминант-септаккорд.

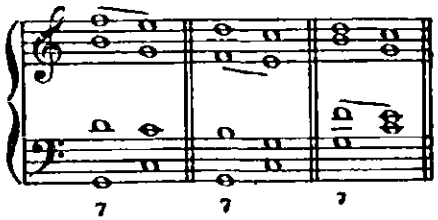
Основной вид.

Задача № 19 (данные басы и мелодии).

§ 36. 1) Основной доминант-септаккорд разрешается в тоническое трезвучие в основном виде.

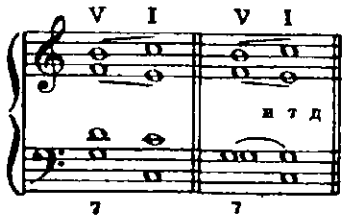
2) Септима его обязательно спускается в терцию тонического трезвучия, прочие же голоса, представляя собой тоны

доминантового трезвучия, идут по известным уже правилам мелодического соединения.



3) Доминант-септаккорд употребляется полный и неполный; в последнем случае в нем пропускается квинта и удваивается основной тон.

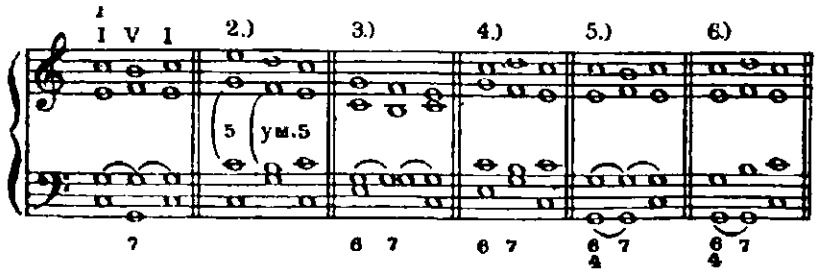
4) При условии ведения вводного тона вверх, полный доминант-септаккорд дает при разрешении неполное трезвучие I ступени, а неполный доминант-септаккорд — полное тоническое трезвучие:



* Примечание. В средних голосах возможно ведение вводного тона вниз.

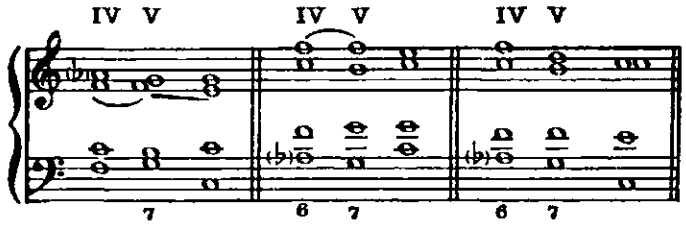
5) Доминант-септаккорд ставится в тех же случаях, где и доминантовое трезвучие:

а) После трезвучия, секстаккорда и квартсекстаккорда I ступ., при чем септима подводится постепенным голосоведением.



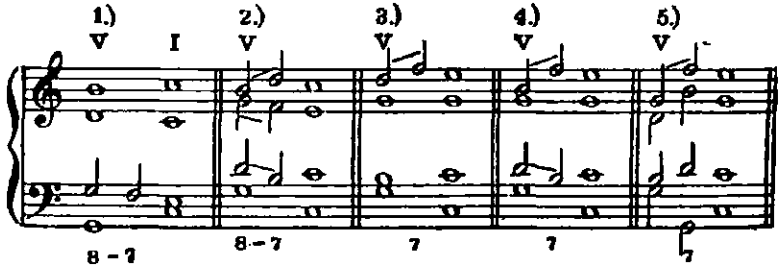
Примечание. Образующиеся иногда параллельные квинты (прим. 2), из которых вторая уменьшенная,— допускаются при движении вниз.

б) После трезвучия и секстаккорда IV и II ступеней, с которыми соединяется непременно гармонически; общим тоном служит септима, которая и называется в этом случае приготовленной септимой; прочие голоса идут по правилам мелодического соединения:



Примечание. После основного трезвучия IV ступени или секстаккорда II ступени доминант-септаккорд непременно неполный, после секстаккорда IV ступени—может быть и полный.

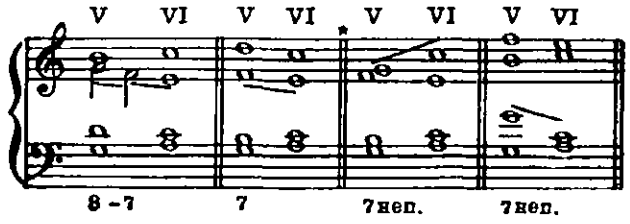
в) После трезвучия и секстаккорда V ступени доминант-септаккорд получается или от проходящей септимы, или септима берется скачком от любого тона; прочие голоса могут оставаться на месте или переставляться:



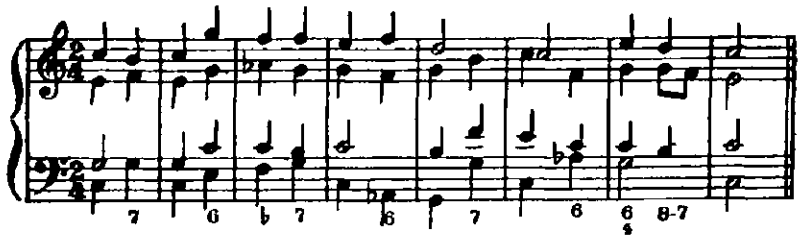
Примечание. Скачок на уменьшенную квинту или малую септиму вверх допускается.

6) Уклонением от разрешения доминант-септаккорда в тоническое трезвучие является разрешение его в основное трезвучие VI ступени с удвоенной терцией в прерванном кадансе (см. § 30).

Примечание. Доминант-септаккорд в этом случае большею частью полный. * В случае применения неполного септаккорда требуется дальнейший скачок от основного тона на кварту вверх или на квинту вниз.



Образец.

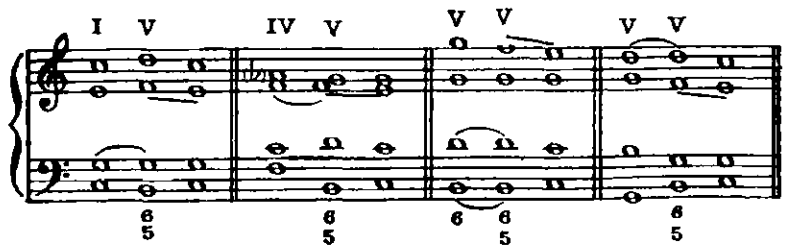


Обращения доминант-септаккорда.

Задача № 20 (данные басы и мелодии).

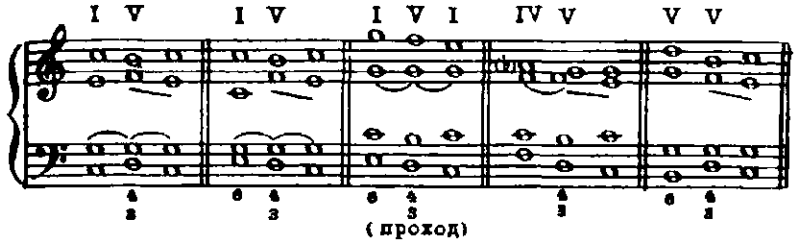
§ 37. 1) Обращения доминант-септаккорда разрешаются в I ступень посредством спуска септимы в терцию тонического трезвучия.

2) 1-е обращение — квинтсекстаккорд ставится после любого из главных трезвучий, *также после трезвучия и секстаккорда II ступени и секстаккорда IV ступ., и разрешается в основное тоническое трезвучие.

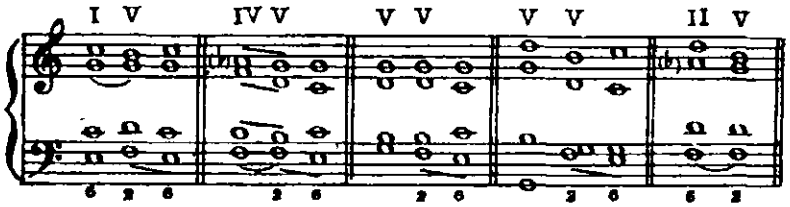


3) 2-е обращение—терцквартаккорд ставится после любого из главных трезвучий, *также после трезвучия и

секстаккорда II ступени, и разрешается в основное тоническое трезвучие, иногда в секстаккорд (см. посл. прим. п. 5, также § 46, 5).

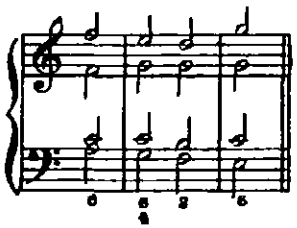


4) 3-е обращение — секундаккорд ставится после любого из главных трезвучий лада и секстаккорда II ступени, а разрешается непременно в секстаккорд тонического трезвучия.

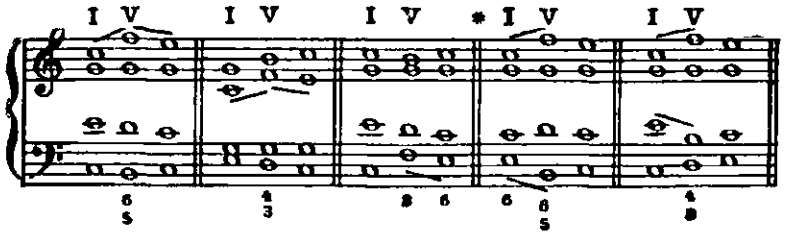


Примечания. а) Трезвучие IV ступени перед секундаккордом может быть только в основном виде; три верхних голоса идут непременно вниз.

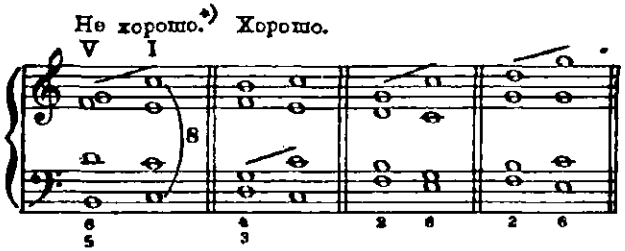
* б) Секундаккорд употребляется иногда после квартсекстаккорда ступени.



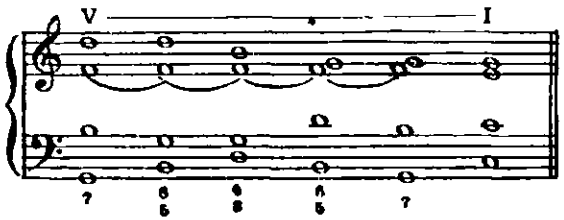
5) Во всех трех обращениях после трезвучия I ступени септима может быть взята скачком голоса на кварту вверх; одновременно в других голосах скачка не должно быть. *Исключение представляют терцовые тоны в басу и средних голосах:



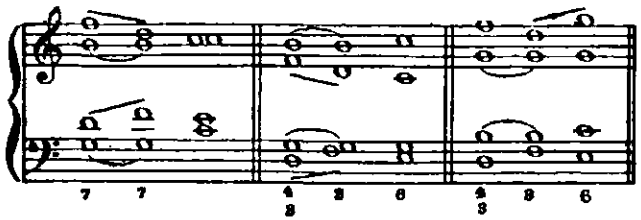
6) Скачки основных тонов и квинт (см. § 25) могут быть применимы при разрешении обращений доминант-септаккорда* и хороши преимущественно в мелодии.



7) Основной доминант-септаккорд и обращения его могут переходить друг в друга под условием, чтобы септима оставалась на месте и служила бы общим тоном между ними; вследствие этого секундаккорд не может участвовать в таких сочетаниях.

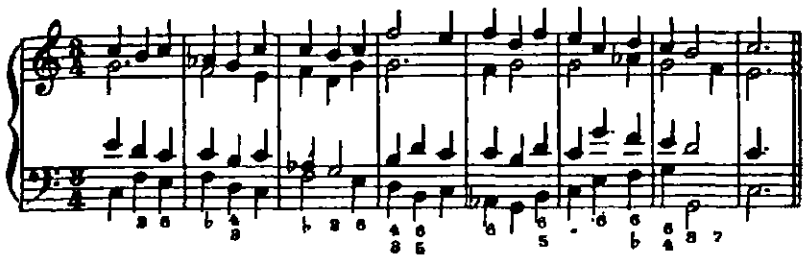


* Исключением может служить только перемещение септимы в квинту и обратно.



*) Не хорошо по причине скрытых октав в крайних голосах.

Образец.

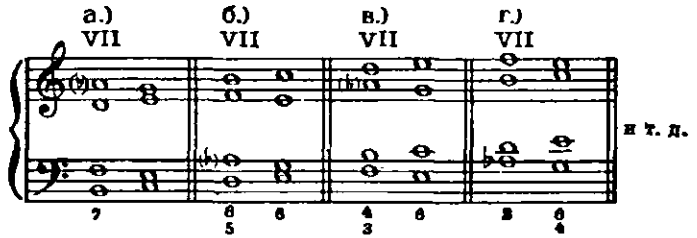


Вводные септаккорды VII ступени: малый и уменьшенный.

Задача № 21 (данные басы).

§ 38. 1) В качестве доминантовой гармонии вводные септаккорды—малый в натуральном мажоре и уменьшенный в гармоническом мажоре и гармоническом минорном ладу — имеют свойства разрешаться в тоническое трезвучие.

2) Вводный (основной) тон идет вверх в основной тон тонического трезвучия; септима спускается на ступень вниз в квинту его, а терция и квинта септаккорда сходятся, образуя удвоенную терцию трезвучия I ступени:

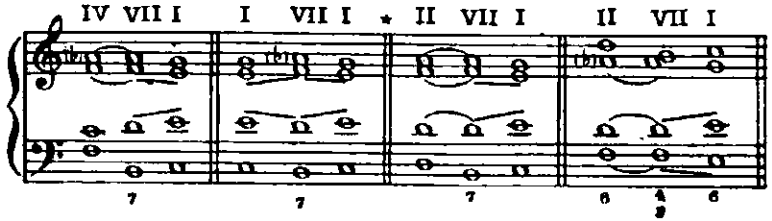


* 3) Оба аккорда употребительны как в основном виде, так и в двух первых обращениях. Малый вводный септаккорд предлагается применять исключительно в мелодическом положении септимы, уменьшенный—во всех мелодических положениях.

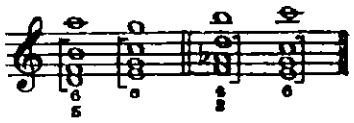
Примечание. Секундаккорд не употребителен по причине разрешения в квартсекстаккорд.

4) Вводные септаккорды следует ставить после основного субдоминантового трезвучия, также после трезвучия и секстаккорда II ступени, связывая их с ними гармонически двумя

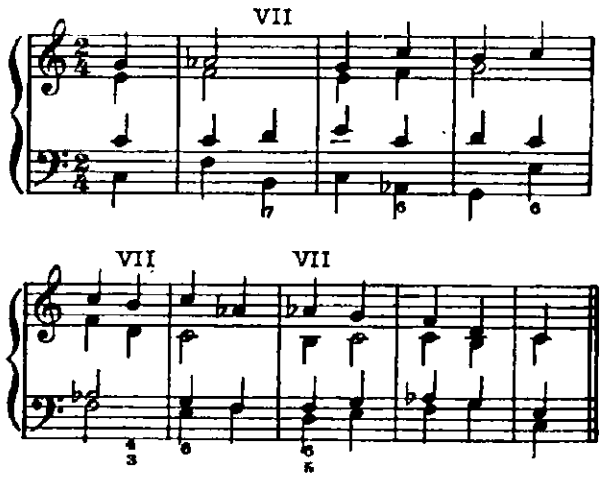
(или тремя) общими тонами; приготовление же их посредством тонического трезвучия менее красиво.



* Примечание. Квинтсекстаккорд VII ступени разрешается хорошо в секстаккорд с удвоенной квинтой, а терцквартаккорд VII ступени — в секстаккорд с удвоенным основным тоном, если при этом три голоса движутся параллельными секстаккордами.



Образец.



Основной секстаккорд II ступени и его обращения.

Задача № 22 (данные басы и мелодии).

§ 39. 1) Из всех побочных септаккордов чаще всего применяется квинтсекстаккорд II ступени и его основной вид.

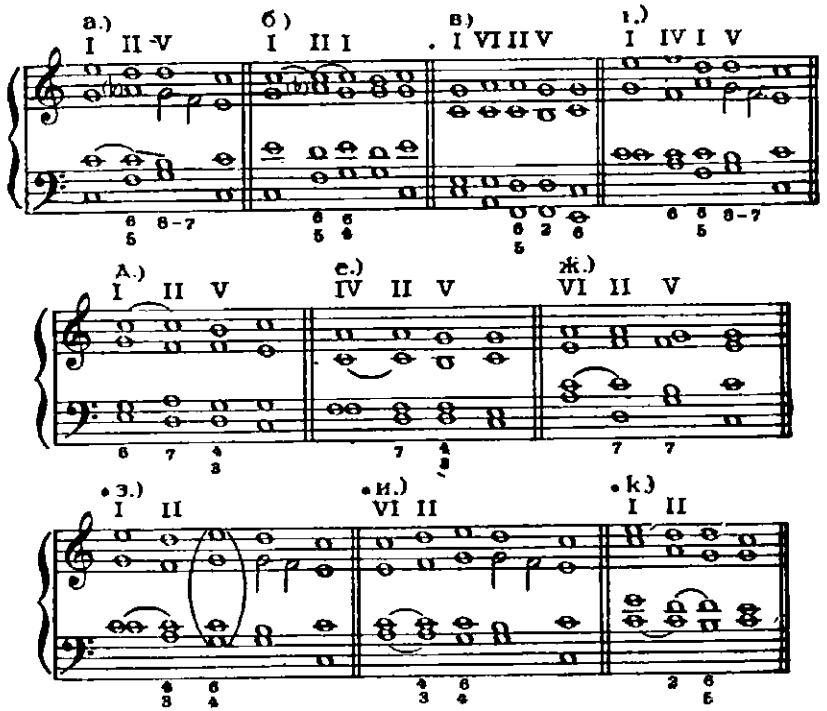
2) В сложных кадансах и последовательностях, напоминающих сложные кадансы, ими заменяют секстаккорд и трезвучие той же ступени.

3) Септима должна быть приготовлена в предыдущих трезвучиях I, IV или VI ступеней как общий тон.

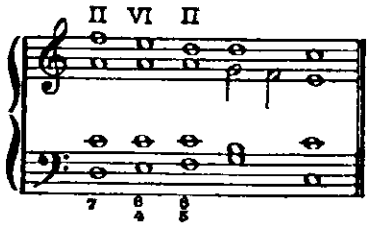
4) При переходе в V ступень — септима спускается на полутон; при переходе же в каданс овый квартсекстаккорд она остается на месте, образуя кварту этого аккорда.

5) Квинтсекстаккорд II ступени употребителен также и после субдоминантового секстаккорда (прим. г).

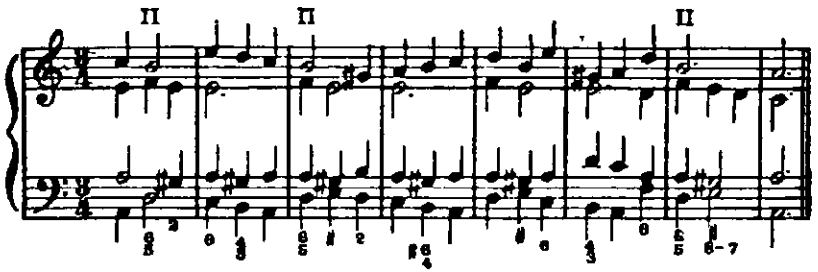
* 6) Те же правила относятся к терцквартаккорду и секундаккорду II ступени.



* Примечание. Септаккорд и квинтсекстаккорд II ступени могут быть связаны при помощи проходящего квартсекстаккорда VI ступени:



Образец.

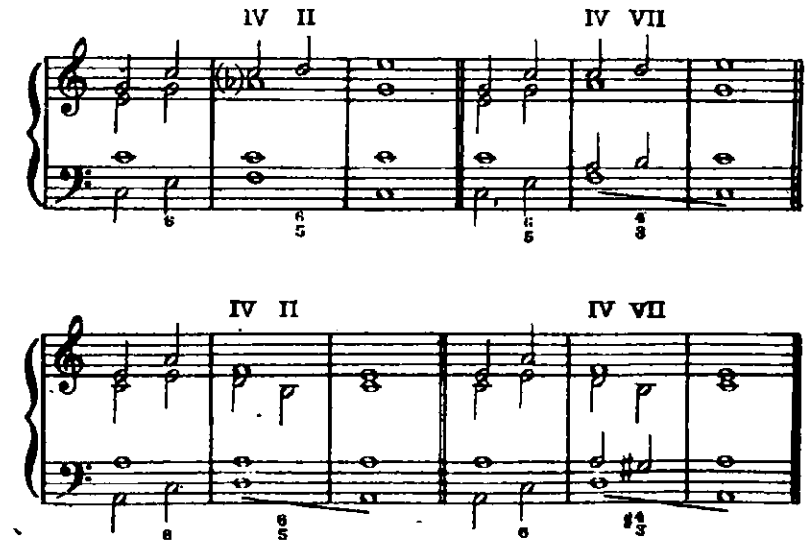


Особые формы плагальных кадансов.

Задача № 23 (данные басы и мелодии).

§ 40. 1) Квинтсекстаккорд II ступени и терцквартаккорд VII образуют особые своеобразные формы плагальных кадансов от спуска баса на кварту вниз в приму тонического трезвучия, при чем верхние голоса идут плавно.

2) В таких случаях эти аккорды ставятся на любой части такта и приготовляются субдоминантовым трезвучием в основном виде, иногда с удвоенной квинтой, *а перед терцквартаккордом VII ступ. также с удвоенной терцией (последнее только в натуральном мажоре).

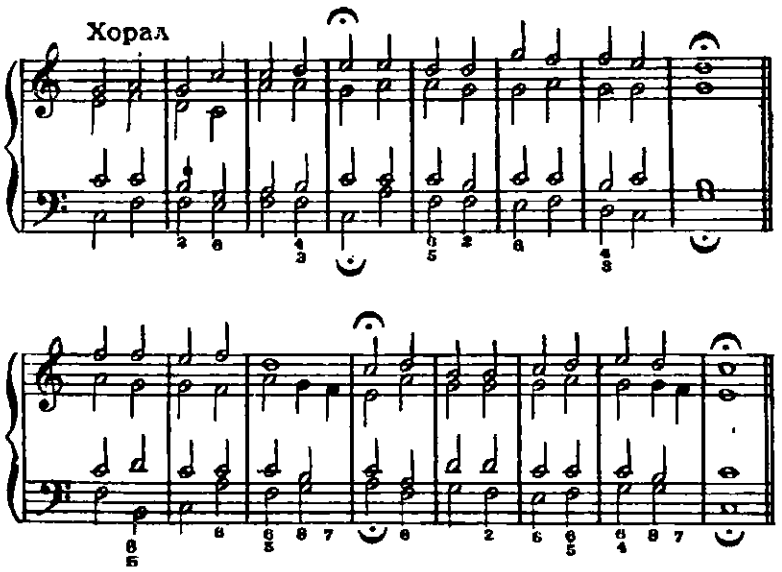


Применение септаккордов к гармонизации хорала.

§ 41. В нижеследующих задачах гармонизации хоральных мелодий следует применять доминант-септаккорд с его обращениями и квинтсекстаккорд II ступени. Чаще всего применяется проходящая септима; помимо этого случая, доминант-септаккорда в основном виде и в особенности с септимою в мелодии следует избегать. Обращения же применяются довольно часто, в особенности квинтсекст- и секундаккорды *).

Задача № 24 (данные хоральные мелодии).

Образец.

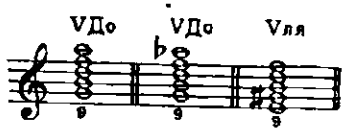


Нонаккорд.

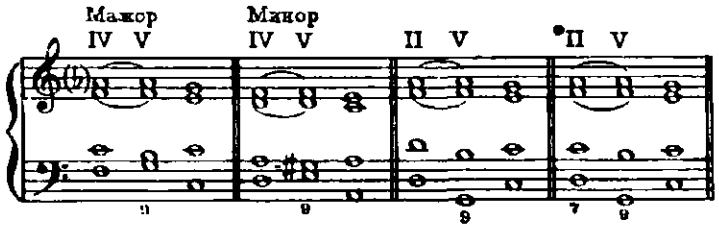
§ 42. 1) Нонаккорд есть пятизвучие, состоящее из септаккорда с прибавлением к нему ноны от баса. 2) Как самостоятельный аккорд он рассматривается лишь на V ступени мажора и минора, а потому представляет собой доминантовую гармонию. 3) Нонаккорд с большой ноной называется большим, а с малой — малым. 4) Большой нонаккорд

*) Такая гармонизация представляет переход к свободному стилю.

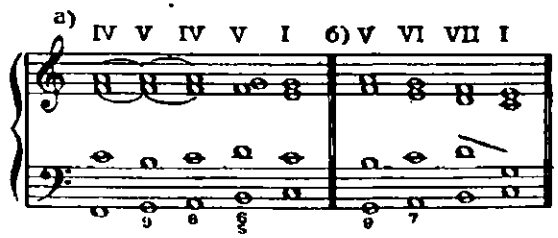
встречается на 5 ступени натурального мажора, малый — на V ступени гармонического мажора и минора.



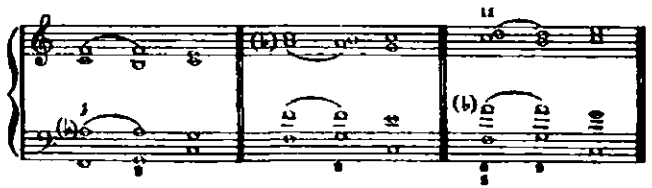
5) В четырехголосном сложении в нем пропускается квинта. 6) Нонаккорд разрешается в основное тоническое трезвучие, при чем нона спускается на ступень вниз в квинту трезвучия I ступени, прочие же голоса идут как в доминантсептаккорде. * 7) Нонаккорд следует ставить после основных трезвучий IV и II ступеней, а также после секстаккорда и септаккорда II ступени, связывая с ними гармонически, преимущественно с ноной в верхнем голосе:



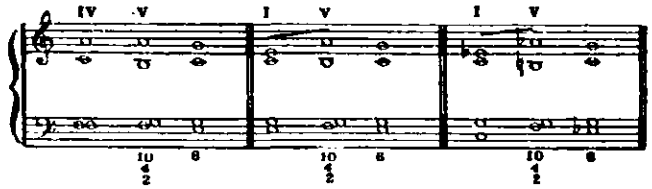
В натуральном мажоре нонаккорд возможен как проходящий аккорд между трезвучием и секстаккордом IV ступени (прим. а). * Хорошо также применение нонаккорда перед септаккордом VI ступ. мажора и мелод. минора (прим. б, см. также § 46 п. 1).



* Примечание. Нонаккорд иногда употребляется и в других мелодических положениях.



* Из обращений нонаккорда единственным изредка употребляемым является третье обращение:



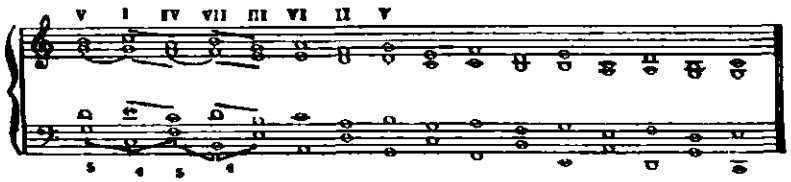
Особых задач не прилагается; следует сочинить несколько восьмитактных предложений, изредка употребляя нонаккорд.

Соотношение всех трезвучий лада.

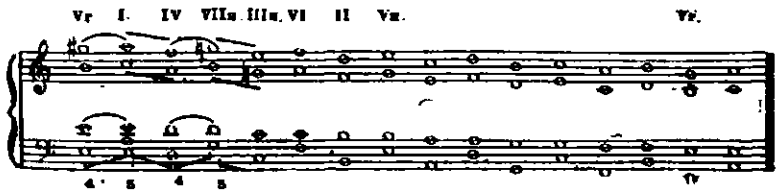
а) Секвенции кварто-квинтовые.

§ 43. Взяв за основание мотив из доминантового трезвучия, переходящего в тоническое, и начав повторять его, опуская каждый раз на одну ступень, получим следующую цепь трезвучий, называемую секвенцией:

а) в мажорном ладу:



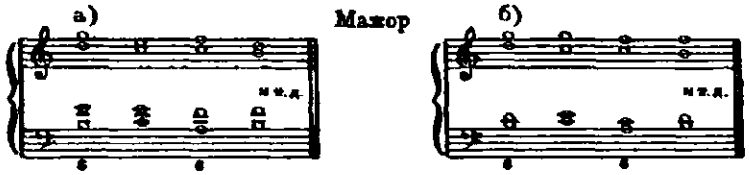
б) в минорном ладу секвенции строятся из трезвучий натурального лада во избежание ходов на увеличенные секунды; начальное и конечное трезвучия V ступени, однако, остаются гармоническими.



Из таких кварто-квинтовых секвенций мы знакомимся с наиболее естественными соотношениями всех трезвучий лада. Соединение трезвучий является по очереди то гармоническим, то мелодическим; уменьшенные трезвучия, применяемые вне секвенции лишь в виде секстаккордов, участвуют в секвенциях наряду с прочими в основном виде.

Задача.

1) Дописать начатые секвенции из секстаккордов и трезвучий:

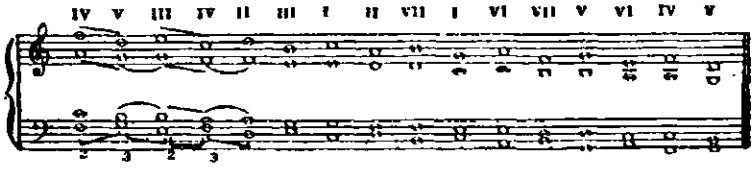


2) Написать то же в миноре.

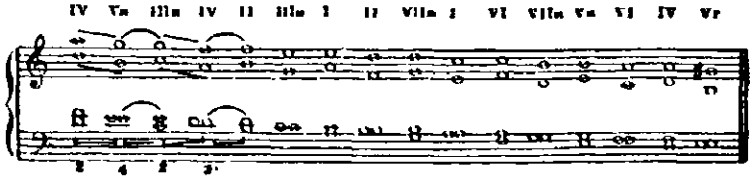
б) Секвенции секундо-терцовые.

§ 44. Взяв мотив из трезвучия IV ступени, соединяющегося с доминантовым, и опускаясь при повторении его каждый раз на одну ступень, легко построить секвенции, выражающие собой секундное и терцовое соотношение всех трезвучий лада. В миноре только окончательное трезвучие V ступени может быть гармоническим, прочие же основываются на натуральном ладе.

а) в мажорном ладу:



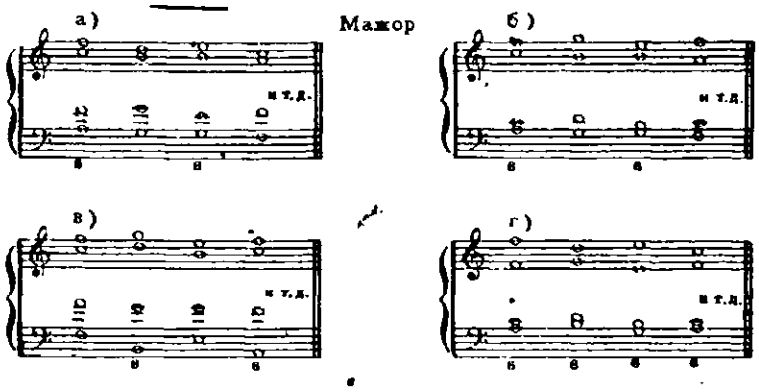
б) в минорном ладу:



В секундо-терцовой секвенции мелодическое соединение при секундном соотношении чередуется с гармоническим соединением при терцовом. Выраженные здесь соотношения аккордов употребительны так же, как и квартоквинтовые.

Задача:

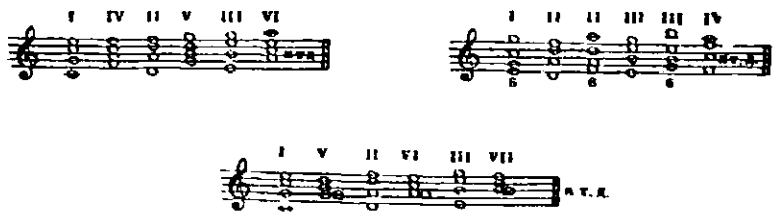
1) Дописать начатые секвенции:



2) Написать то же в миноре.

Упражнение. Играть на фортепиано всевозможные секвенции в различных строях. Уметь начать их с любой ступени и довести до конца.

Прибавление. Подобно вышеприведенным нисходящим секвенциям могут быть построены разнообразные восходящие секвенции из трезвучий и их обращений, например:



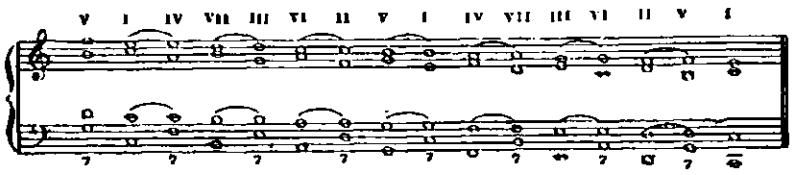
Учащемуся предоставляется самому отыскивать таковые и играть их в тесном и широком расположении, во всех мелодических положениях и всевозможных строях.

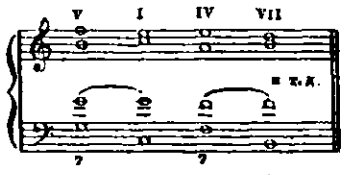
Соотношение всех септаккордов лада.

Секвенции с септаккордами.

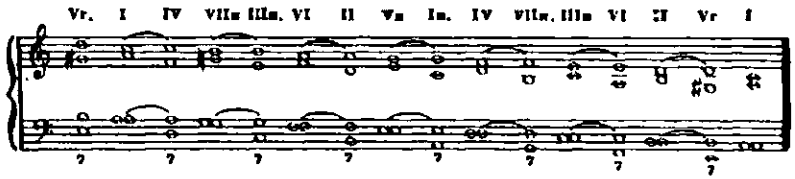
§ 45. 1) Взяв мотив из доминант-септаккорда, разрешающегося в тоническое трезвучие, можно построить следующие секвенции:

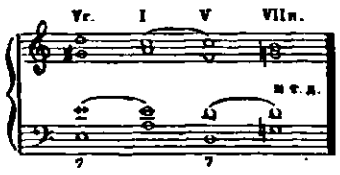
а) в мажорном ладу:





б) в минорном ладу:

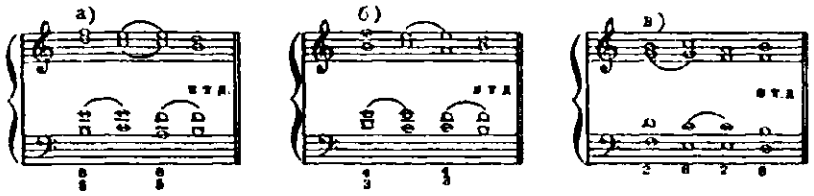




Эти секвенции указывают на наиболее естественное разрешение побочных септаккордов: каждый из септаккордов разрешается в трезвучие, лежащее квартой выше. Полные септаккорды разрешаются в неполные трезвучия, и наоборот. Секвенции из обращений представят всегда полные аккорды.

Задача.

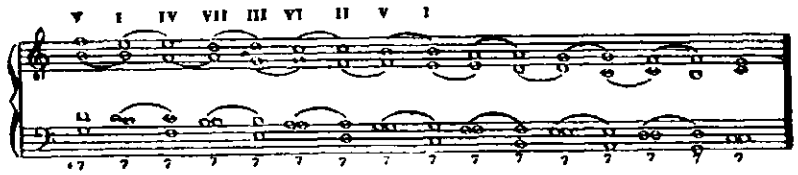
Докончить начатые секвенции из обращений септаккордов:



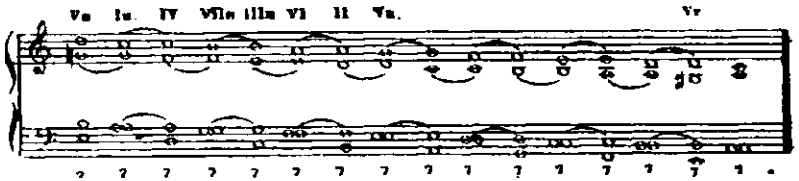
Написать то же в миноре.

2) Задерживая терцию первого септаккорда в следующий аккорд, терцию второго аккорда в третий, мы получим секвенцию из одних септаккордов, переходящих друг в друга:

а) в мажорном ладу:



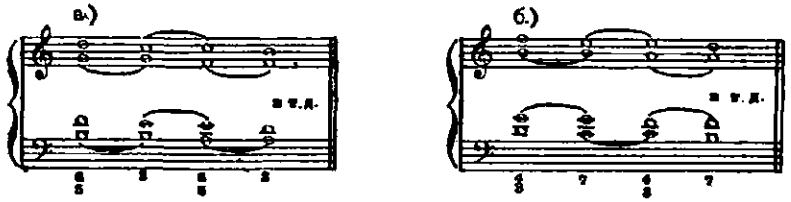
б) в минорном ладу:



Из приведенных секвенций легко усмотреть, что всякий септаккорд переходит в другой, лежащий квартой выше или квинтой ниже, при чем терция одного септаккорда приготовляет септиму другого, а септима разрешается в терцию. Полный септаккорд переходит в неполный, и наоборот. Составляя секвенции из обращений, мы увидим, что квинтсекстаккорды чередуются с секундаккордами, а терцквартаккорды — с основными полными септаккордами.

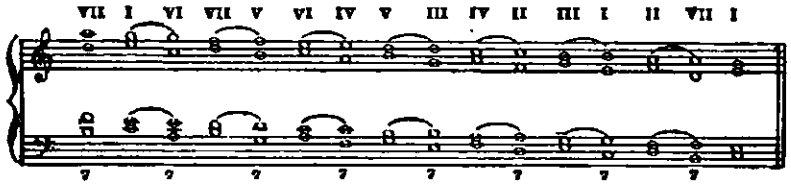
Задача.

1) Дописать начатые секвенции:



2) Написать те же секвенции в миноре.

3) Менее естественные разрешения септаккордов получаются по образцу разрешения вводных септаккордов на VII ступени в тоническое трезвучие с удвоенной терцией. Взяв за основание этот мотив, получим секвенцию, в которой каждое трезвучие приготовляет септаккорд, стоящий на терцию ниже:



Задача. Написать то же в миноре. Составить секвенции из нонаккордов.

Упражнение. Играть на фортепиано всевозможные секвенции в различных строях. Уметь продолжать их, начав с любой ступени.

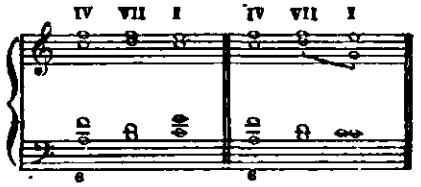
ПРИБАВЛЕНИЕ.

Свободное употребление всех ступеней лада.

§ 46. Для ученика, значительно окрепнувшего в приемах гармонизации, предлагаем несколько правил для более свободного применения всех ступеней лада.

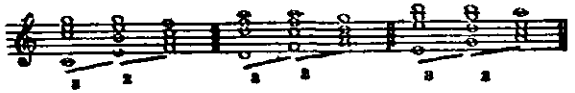
1) Уменьшенные трезвучия употребляются только в виде секстаккордов.

* Примечание. Встречается, впрочем, следующий случай:

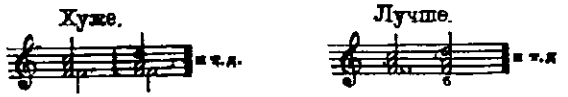


2) Побочные трезвучия чаще всего ставятся на терцию вниз после одного из главных. Несколько трезвучий в терцовом соотношении подряд производят слабое впечатление:

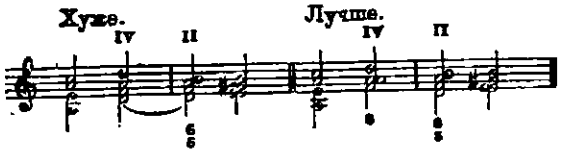
3) Всякое трезвучие, поставленное на терцию вверх от предыдущего, требует после себя трезвучие на секунду выше:



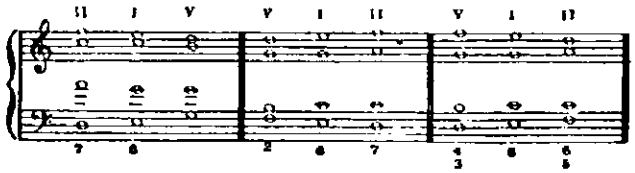
4) Трезвучие и секстаккорд на одном и том же басе вялы, если поставлены со слабой части на сильную:



во всяком случае секстаккорд должен стоять после трезвучия, а не наоборот. Вообще желательно, чтобы бас при переходе со слабой на сильную часть не оставался на месте даже при аккордах различных ступеней.

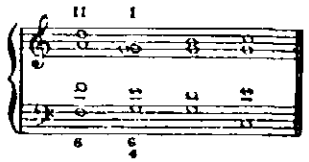


* 5) Секстаккорд I ступени с удвоенной терцией может быть поставлен после трезвучия или септаккорда II ступени (см. § 29), а также после секундаккорда и терцквартаккорда V ступени (в особенности в хоралах):

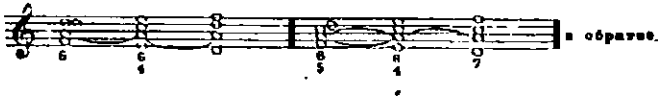


6) Секстаккорды побочных ступеней (кроме II ступ.) лучше писать после своих же трезвучий:

* 7) Кадансовый квартсекстаккорд иногда может быть неполный, т. е. с пропущенным основным тоном и утроенной квинтой:



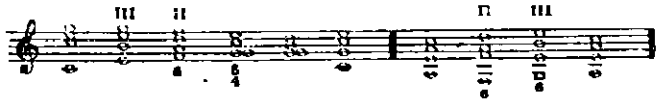
8) Квартсекстаккорды побочных ступеней употребительны как проходящие (см. § 39, примеч.):



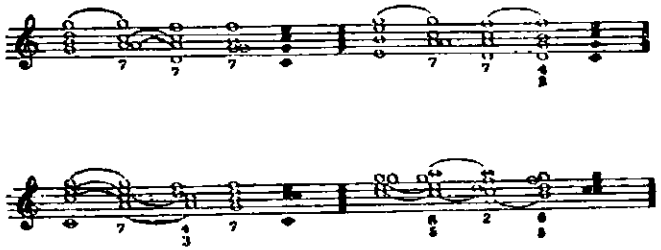
Иногда квартсекстаккорд ставится между двумя повторениями трезвучия на одном и том же басе:

или помещается между секстаккордом и основным трезвучием, если бас по очереди берет интервалы трезвучия:

9) II и III ступени мажора связываются между собой весьма редко, преимущественно в виде обращений:



10) Побочные септаккорды употребительны или как проходящие (с проходящей септимой), в особенности заключающие в себе большую септиму, или тщательно приготовленные общими тонами с предыдущим аккордом:

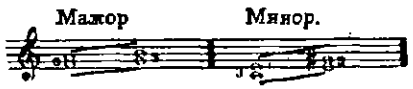


Образовавшийся таким образом септаккорд непременно влечет за собой весь остаток секвенции до доминант-септаккорда включительно; секвенции более 4-х септаккордов подряд не желательны.

11) Удвоение квинт и терций в трезвучиях иногда вызывается особыми обстоятельствами.

12) Скачки на увеличенные интервалы вовсе не употребительны; скачки на уменьшенные интервалы предпочтительнее нисходящие.

13) Параллельный ход двух больших терций:



избегается.

Мы не даем ученику особых задач. Место для свободного применения всех ступеней лада способный ученик найдет в дальнейших работах по гармонизации подлинных хоральных мелодий.

ОТДЕЛ III

МОДУЛЯЦИЯ

Предварительные понятия.

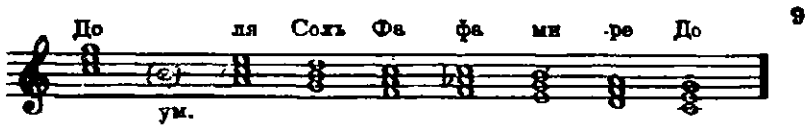
§ 47. 1) Действие, посредством которого совершается переход из одного строя в другой, называется модуляциею. Модуляция может быть постепенная и внезапная, диатоническая (без хроматизма) и хроматическая. 2) Средством для постепенной модуляции служит сродство строев, средствами для внезапной служат ложные последовательности и энгармонизм.

Примечание. Ложными последовательностями называются такие последовательности, в которых соприкасаются аккорды, принадлежащие различным ладам.

Близкие строи или 1-я степень сродства.

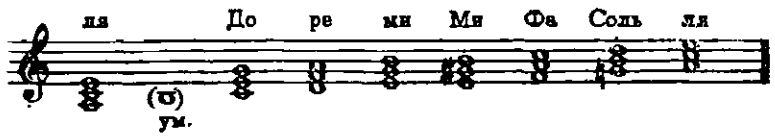
§ 48. 1) Близкими строями или находящимися в 1-й степени сродства к данному строю считаются 6 строев, которых тонические трезвучия заключаются в данном строе. Итак, к данному строю До близкими строями будут:

ля, Соль, Фа, фа, ми, ре.



К данному строю ля близкими строями будут:

До, ре, ми, Ми, Фа, Соль.

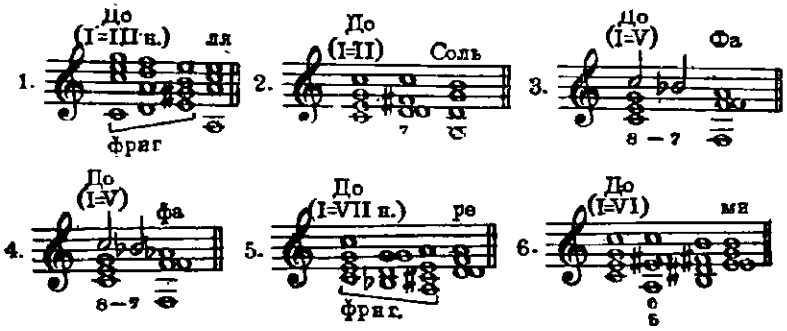


2) Все прочие строи по отношению к приведенным строям До и ля будут далекими или строями 2-й, 3-й и т. д. степеней. 3) Переход из одного строя в другой основан на аккордах, общих данным двум строям. 4) Строй, из которого мы переходим, назовем предыдущим строем, а тот, в который надо перейти, — последующим строем.

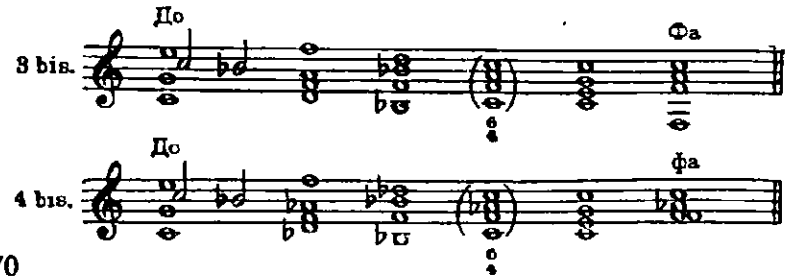
Модуляция без хроматизма.

§ 49. * 1) Всякая модуляция исходит из тонического трезвучия данного строя. 2) Это трезвучие следует переименовать в соответствующую ступень последующего строя и считать модуляцию совершившеюся, прибавляя один из каденсов или какую-либо из каденсообразных последовательностей последующего строя.

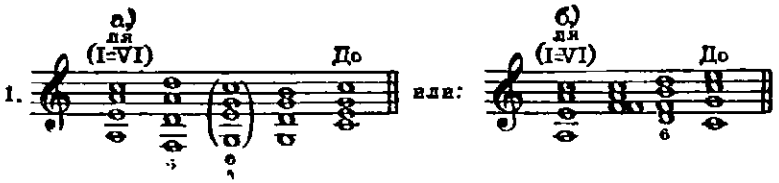
Примеры модуляций из строя До:



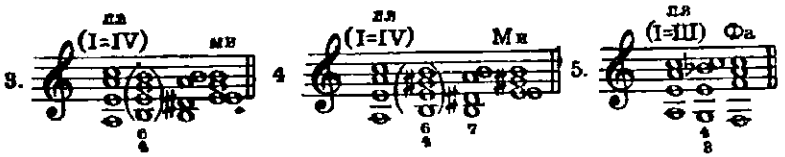
При модуляции из данного мажора в строи мажорной и минорной субдоминант (До—Фа и До—фа) в большей части случаев прибегают к несколько более сложному способу, идя предварительно на прерванный каданс, чтобы иметь возможность после него получить субдоминантовую гармонию последующего строя.



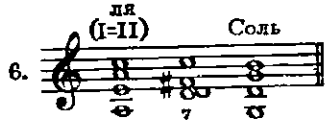
Примеры модуляций из строя ля:



2. ля—ре. Сложная модуляция. (См. след. § 50.)



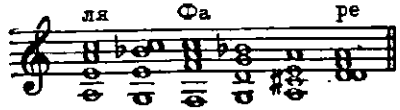
При модуляции из данного минора в строй VI ступени (ля-Фа) пользуются обыкновенно свойством трезвучия III ступени приготовлять доминантовый терцквартаккорд посредством двух общих тонов. Употреблять исключительно этот способ (пример 5).



В этом примере трезвучие II ступени последующего строя является в основном виде, что, очевидно, не представит затруднений для присоединения к нему доминант-септаккорда или одного из обращений.

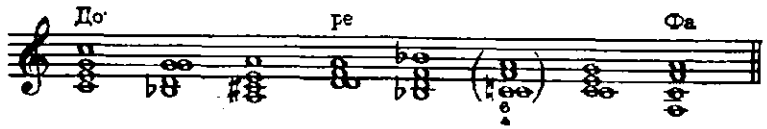
Модуляция через параллельный строй.

§ 50. Для выполнения хорошего перехода из данного минора в строй его субдоминанты (ля—ре) прибегают к сложному способу, переходя предварительно в мажор, параллельный к последующему строю: ля—(Фа)—ре.



Причиной этому является противоречие между минорным тоническим трезвучием строя ля и мажорным доминантовым строя ре.

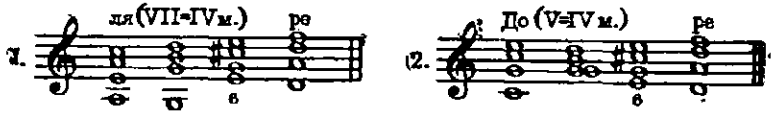
Иногда для перехода из данного мажора в строй мажорной субдоминанты (До—Фа) прибегают тоже к сложной модуляции: До—(ре)—Фа.



Примечание. Во всех вышеприведенных примерах квартсекстаккорд, заключенный в скобки, имеет значение каденсового квартсекстаккорда. Существенного значения для модуляции он не представляет и легко может быть исключен.

Участие трезвучия IV ступени мелодического минора.

§ 51. Мажорное трезвучие на IV ступени минора, происходящее от повышения VI ступени минорной восходящей мелодической гаммы (см. § 28), прибавляет еще два способа модуляции из минора в строй субдоминанты ля—ре, и из мажора в строй II ступени: До—ре.



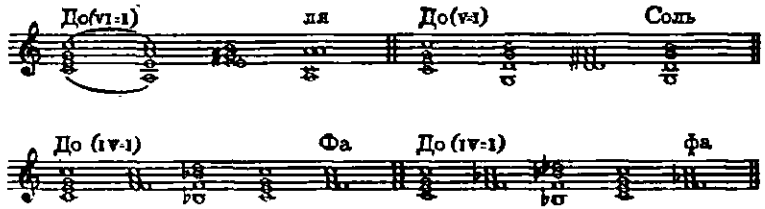
Упражнение. Играть на фортепиано переходы из различных мажорных и минорных строев в строи 1-й степени сродства по всем вышеприведенным способам.

Модуляция непосредственно через тоническое трезвучие последующего строя.

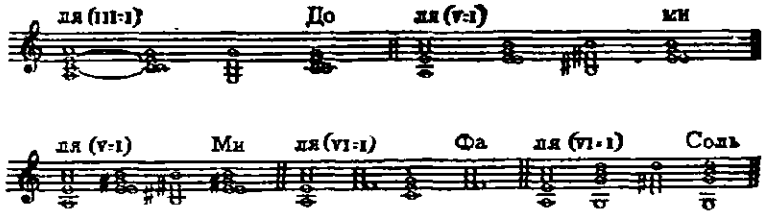
§ 52. Следует упомянуть о способе модуляции посредством тонического трезвучия последующего строя. Прием его следующий: взявши тоническое трезвучие данного строя, прибавляют к нему тоническое трезвучие последующего

строя, после чего модуляция будет выполнена, и к этому трезвучию уже могут быть присоединяемы аккорды нового строя.

Примеры модуляций из строя До:



Примеры модуляций из строя ля:



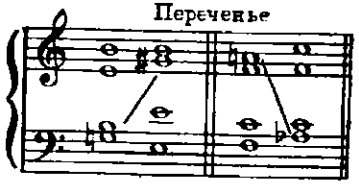
Примечание. Вышеприведенный способ модуляции есть наименее совершенный и чаще применяется при гармонизации мелодий, чем для переходов в собственном смысле.

Хроматизм и ложные последовательности. Переченье.

§ 53. От непосредственного соединения аккордов, принадлежащих к различным ладам — натуральному и гармоническому — происходит хроматический ход одного из голосов. От соединения аккордов натурального минора с аккордами гармонического минорного лада получается восходящий хроматический ход:

от соединения аккордов натурального мажора с аккордами гармонического мажорного лада — нисходящий хроматический ход:

2) Хроматический ход обязательно должен находиться в одном каком-либо голосе; в противном случае образуется явление, называемое переченьем и строго запрещаемое ученику:



Хроматическая модуляция.

§ 54. В основании хроматического способа модуляции лежит следующее: посредствующее или переменное трезвучие, в котором совершается собственно модуляция, принадлежа к одному из натуральных ладов, непосредственно соприкасается и переходит в аккорд, принадлежащий к одному из гармонических ладов, и уже в этом виде ведет за собой аккорды последующего строя. Происходящий из этого повышающийся хроматический ход голоса:

ведет в минор. Представителями повышающегося хроматизма являются аккорды V и VII ступеней гармонического минорного лада.

Для хроматической модуляции необходимы плавность голосоведения и общие тоны (хроматический ход рассматривается как общий тон).

* Практически хроматическая модуляция возможна:

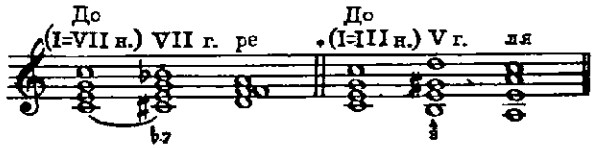
1) Из мажора—в строи II и VI ступеней. В первом случае тоническое трезвучие или секстаккорд предыдущего строя хроматическим ходом соответственного голоса переходит в уменьшенный септаккорд или квинтсекстаккорд последующего строя; во втором случае — в терцквартаккорд или секундаккорд V ступени.

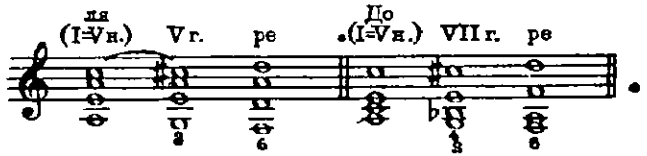
2) Из минора — в строй субдоминанты через септаккорд или секундаккорд V ступени, или (при удвоенной терции)— через терцквартаккорд уменьшенного септаккорда.

* При хроматическом ходе одного из удвоенных голосов другой голос непременно следует вести на целый тон в противоположном направлении.

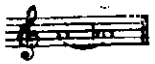
Примеры хроматической модуляции в минор из строев

До и ля:





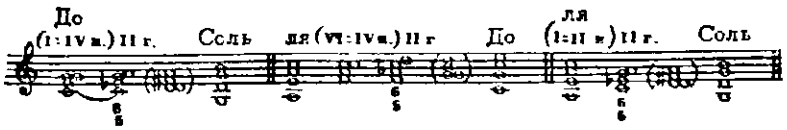
Понижающийся хроматический ход:



нельзя рассматривать как модуляционное средство; прием этот не вносит в модуляцию существенных признаков последующего строя. Тем не менее сопоставление аккордов натурального и гармонического мажора, образуемое этим ходом, звучит красиво и вполне уместно в модуляции.

Примеры хроматической модуляции в мажор из строев

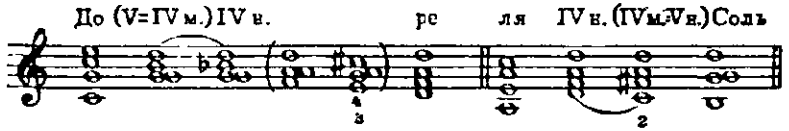
До и ля:



Влияние трезвучия IV ступени мелодического минора.

§ 55. Мажорное трезвучие восходящей мелодической минорной гаммы, соприкасаясь с натуральным субдоминантовым, дает следующие хроматические способы модуляции: 1) повышающимся хроматическим ходом—в мажор и 2) нисходящим ходом—в минор.

Примеры модуляций из строев До и ля:



Общее заключение. Достоинство хроматического способа модуляции заключается в его краткости и в то же время чрезвычайной определенности, так как через хроматизм ясно выражаются признаки последующего строя.

Упражнения в хроматической модуляции за фортепиано.

Задача. Писать модуляции из различных строев в аккордах целыми нотами без разделения на такты.

Переходы и отклонения.

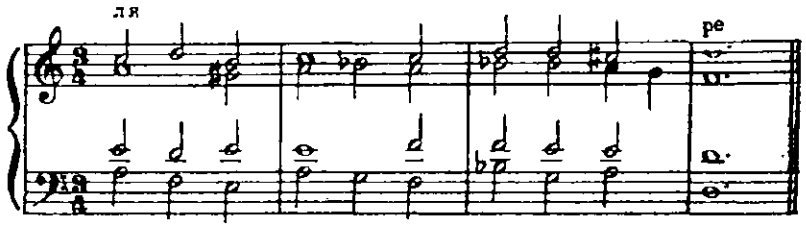
§ 56. Модуляцию подразделяют на переход и отклонение. Переходом называют модуляцию, при которой последующий строй устанавливается на более или менее продолжительное время и закрепляется каденсом. Отклонением называется такая модуляция, в которой последующий строй только слегка затрагивается, выражаясь иногда лишь в одном аккорде, и вновь покидается для возвращения в первоначальный строй или для нового отклонения в один из близких строев.

Для выполнения модуляции вообще не необходимо, чтобы тоническое трезвучие последующего строя явилось непременно в своем основном виде; тем не менее, являясь в виде секстаккорда, оно, очевидно, не заключает окончательно модуляцию, а требует прибавки нескольких аккордов или каданса для закрепления первоначального строя. Равным образом, для показания первоначального строя бывает недостаточно одного лишь принадлежащего ему тонического трезвучия.

Задачи:

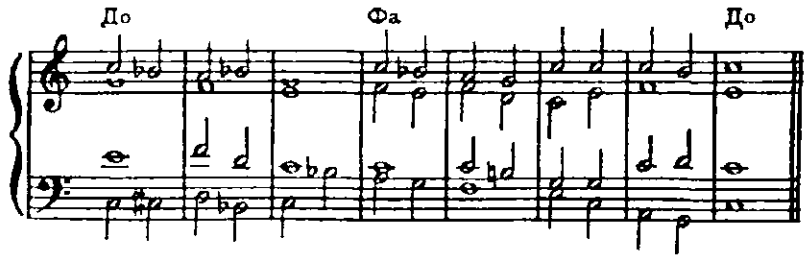
а) писать четырехтактные модулирующие предложения, закрепляясь в последующем строе и более или менее показывая предыдущий.

Образец (ля—ре).



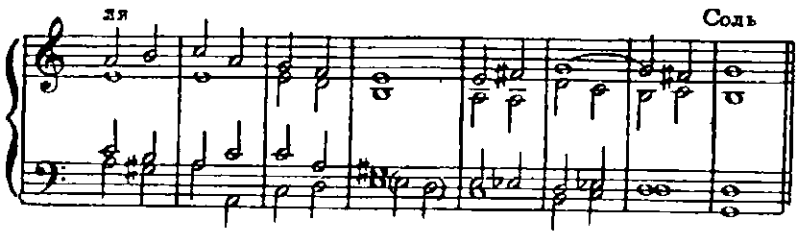
б) Сочинять восьмитактные периоды и восьмитактные предложения, модулирующие в последующий строй с возвращением в предыдущий.

Образец (До—Фа—До).



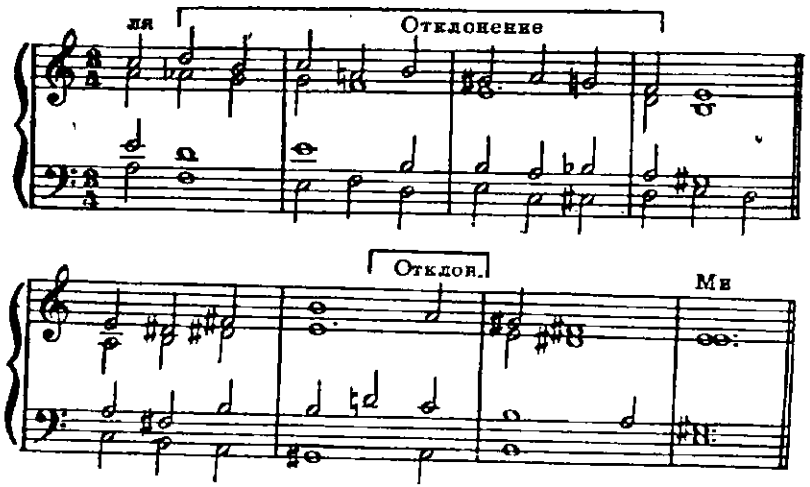
в) Сочинять восьмитактные предложения и периоды без возвращения в предыдущий строй, но с обстоятельным показанием его в начале и закреплением в последующем.

Образец (ля—Соль).



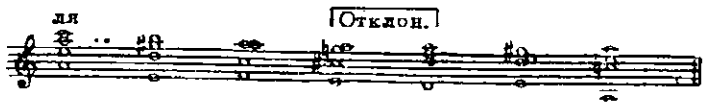
г) Сочинять восьмитактные модуляции, применяя отклонение при показании первоначального строя или при закреплении его после обратного перехода.

Образец (ля—Ми).

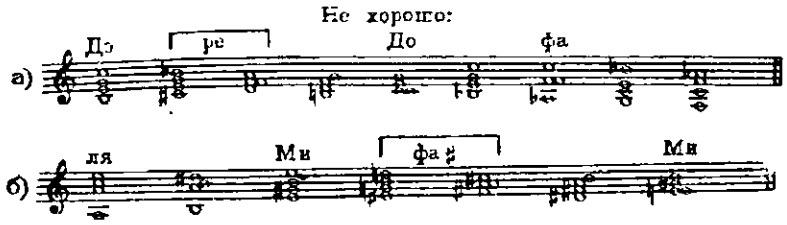


Примечание. Хроматическая модуляция по своей краткости и ясности особенно применима для отклонений. При закреплении в последующем строе наиболее употребительны отклонения в строи субдоминанты, а также II ступени в мажоре и VI ступени в миноре (До—ре—До и ля—Фа—ля).

Весьма употребительно отклонение в субдоминанту после прерванного каданса как в мажоре, так и в миноре:

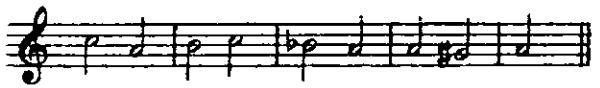


Предостережение. Сейчас же перед модуляциею из мажора в минорный строй субдоминанты (До—фа) и после модуляции из минора в строй мажорной доминанты (ля—Ми) отклонений лучше всего не употреблять, вследствие противоречия получаемых при этом аккордов с аккордами последующего или предыдущего строя.

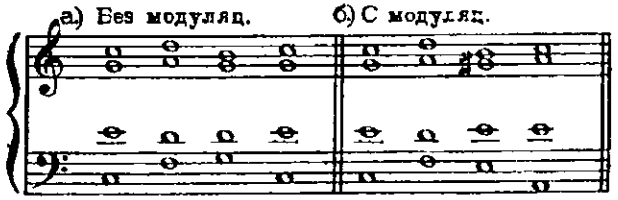


Применение модуляции к гармонизации мелодий.

§ 57. Иногда данная мелодия через случайные знаки ясно указывает на модуляцию:



иногда, напротив, она не содержит случайных знаков, но тем не менее требует модуляции, а иногда может быть гармонизована различно:



При гармонизации хоралов модуляции из мажора в минорную субдоминанту и из минора в мажорную доминанту не следует употреблять. При строго церковном стиле не употребительна также хроматическая модуляция *). В хоралах главное внимание должно быть обращено на кадансы, они должны быть намечены прежде всего, а затем модуляция должна к ним подводиться.

*) Септаккорды и хроматическая модуляция, действуя совместно, окончательно установляют свободный стиль гармонии.

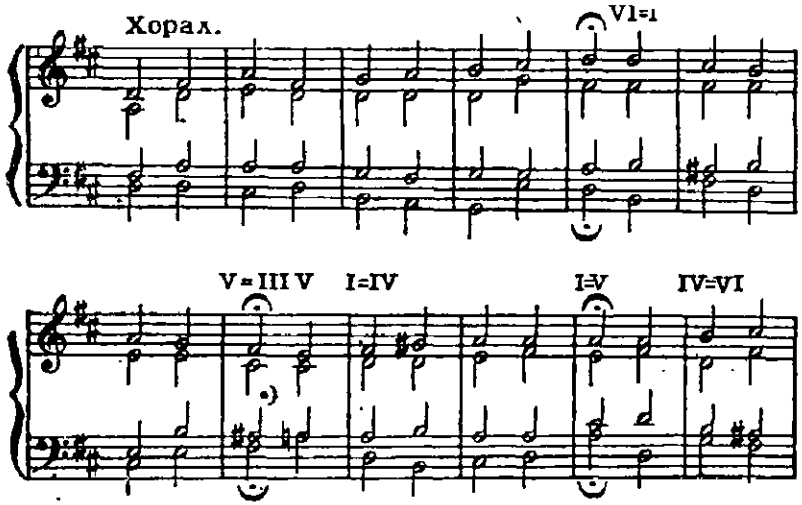
* При гармонизации хоральных мелодий модуляция может либо исходить из тонического трезвучия предыдущего строя (§ 49), либо совершаться непосредственно через тоничтское трезвучие последующего строя (§ 52). В обоих случаях тоническое трезвучие может иногда заменяться трезвучием VI ступени. Схематически это может быть выражено след. образом:

$$I = x \qquad x = I$$
$$(VI = x) \qquad (x = VI)$$

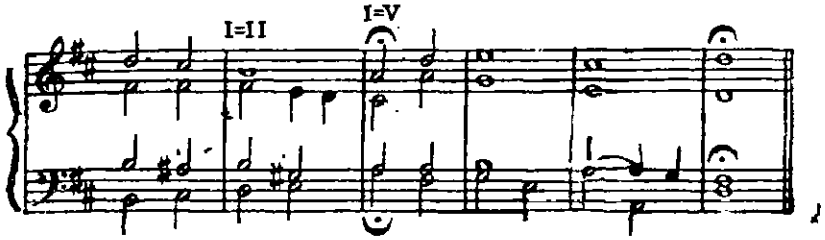
Задача № 25 (данные хоралы).

Образец.

(Строгий стиль).

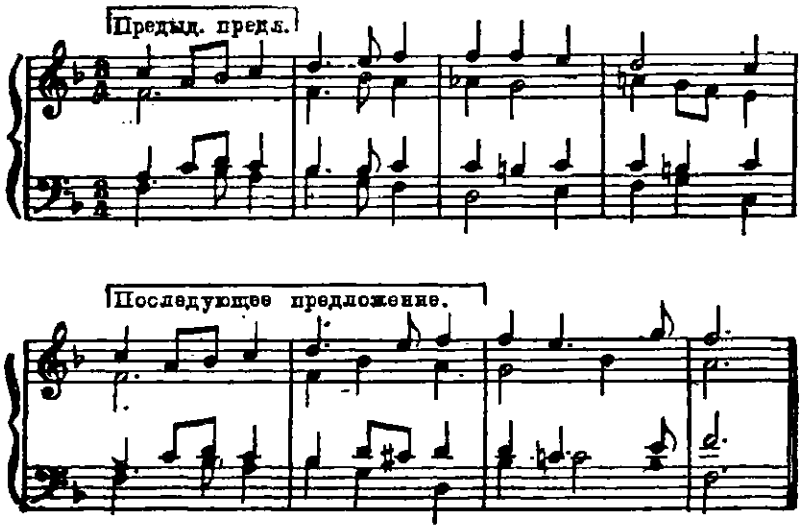


*) Хроматический ход после фермато не нарушает стиля. В данном случае, представляющем исключение из общей схемы, мы имеем дело с хроматически измененным трезвучием III ступени строя Ре (фригийский каданс) с последующим трезвучием V ступени (сравн. § 49, модуляция ля — Фа).



Задача № 26 (гармонизовать данные мелодии с модуляциями).

Образец.



2-я степень сродства, модуляционные планы.

§ 58. 1) Под строями 2-й степени сродства к данному строю мы разумеем строи, которых тонические трезвучия не заключаются в данном строе, но тем не менее имеющие с ним, по крайней мере, одно общее трезвучие.

2) Всякий данный мажорный или минорный строй имеет по 12 строев, находящихся с ним во 2-й степени сродства.

* К данному строю До-мажор строи 2-й степени сродства:

До
Ляь, Ля, Сиь, Си, / \ Реь, Ре, Миь, Ми,
соль, ——— сиь, си, до

К данному строю ля-минор строи 2-й степени сродства:

ля
фа, фа♯, соль, соль♯, си♭, си, до, до♯
Ля, Си♭, Си, ——— Ре

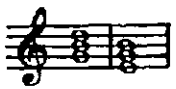
Разница в ключевых знаках между строями 2-й степени сродства может быть выражена следующим образом:

а) Мажор—мажор, минор—минор } — Разница до 5-ти знаков как в сторону диезов, так и в сторону бемолей.

б) Мажор—минор—Разница до 5-ти знаков в сторону бемолей и не более 2-х в сторону диезов.

в) Минор—мажор—Разница до 5-ти знаков в сторону диезов и не более 2-х в сторону бемолей.

3) Общие двум строям трезвучия указывают на путь, которым может быть совершена модуляция. При разнице между предыдущим и последующим строями на 2 ключевых знака модуляция производится через промежуточный строй (с разницей на один знак); при этом следует лишь избегать трех мажорных или трех минорных строев подряд. Пусть будут даны строи: предыдущий—До, а последующий—Ре; строи эти имеют два общих трезвучия



следовательно, модуляция должна быть совершена через посредствующий или вспомогательный строй Соль или ми. Отсюда два модуляционных плана:

1) До $\overset{5}{\rightarrow}$ (Соль) $\overset{5}{\rightarrow}$ Ре.
2) До $\overset{3}{\rightarrow}$ (ми) $\overset{3}{\rightarrow}$ Ре.

В 1-м плане мы имеем три мажорных строя кряду с переходом каждый раз на чистую квинту вверх, что ведет к однообразию модуляционных средств, а потому следует отдать предпочтение 2-му плану, в котором между двумя мажорными строями мы имеем минорный и, сверх того, первый модуляционный шаг будет на терцию вверх, а второй—на секунду вниз.

* 4) При разнице на 3 и более ключевых знаков единственным посредствующим трезвучием будет либо минорное субдоминантовое трезвучие мажорного (гармонического) строя, либо мажорное доминантовое трезвучие минорного (гармонического) строя.

Модуляция совершается:

1. Из мажора в мажор:

а) в сторону бемолей — через минорную субдоминанту предыдущего строя:

До — фа — Ре♭

б) в сторону диезов—через минорную субдоминанту последующего строя:

До — ми — Си

2. Из минора в минор:

а) в сторону диезов — через мажорную доминанту предыдущего строя:

ля — Ми — соль♯

б) в сторону бемолей — через мажорную доминанту последующего строя:

ля — Соль — до.

Исключения.

При модуляции из мажора в минор или из минора в мажор и разнице на 3 или 5 ключевых знаков требуются особые приемы:

1) Для перехода из мажора в одноименный минор и обратно (До-до и ля-Ля), вследствие тождества тоник обоих строев, приходится прибегать к вставке в эти планы

еще одного строя, а именно: прежде следует перейти в строй, параллельный последующему:

1) До — (фа — Ми♭) — до.
2) ля — (Ми — фа♯) — Ля.

Следует употреблять исключительно эти способы.

2) Модуляция из мажора в минорный строй большой секундой ниже (До — си♭) и из минора в мажорный строй большой секундой выше (ля — Си) требует двух квартовых или квинтовых шагов подряд:

1) До — (Фа) — си♭
2) ля — (Ми) — Си,

а потому предпочтительнее модуляции через строи, параллельные последующим строям:

1) До — (фа — Ре♭) — си♭
2) ля — (Ми — соль♯) — Си,

или через строи, параллельные предыдущим:

1) До — (ля — Фа) — си♭
2) ля — (До — ми) — Си.

Задачи: написать модуляционные планы для переходов из строев До и ля во все строи 2-й степени сродства, избегая модуляционных шагов два раза подряд на чистые кварты или квинты.

Модуляция совершенная.

§ 59. Совершенная модуляция состоит из обстоятельного перехода в следующий строй через все строи, следуемые по данному плану и закрепления нового строя кадансом.

Примеры совершенной модуляции в строи 2-й степени сродства:

До-(ля)-Ми

До-(Фа)-Соль

До-(фа-Ми ♭)-до

ля-(До)-фа

ля-(Фа) Си ♭

ля-(Ми-фа ♯)-Ля

Задача.

1) Писать модуляции в различные строи 2-й степени сродства в целых нотах, без разделения на такты.

2) Писать восьмитактные предложения в различных размерах, модулирующие в строи 2-й степени сродства.

Предостережение. Перед модуляцией на 4 ключевых знака из мажора в минор (До — фа) и после модуляции на 4 ключевых знака из минора в мажор (ля — Ми) следует лучше всего не употреблять отклонений, особенно в строи II ступени и мажорной субдоминанты (До — ре, До — Фа, Ми — фа♯, Ми — Ля), во избежание противоречий с этими строями, а также избегать вообще противоречащих аккордов (см. § 56, предостережение). Строи эти должны быть как можно лучше закрепляемы.

3) Писать 16-тактовые переходы в строи 2-й степени сродства в двухчастной форме:

I часть — 8-тактное предложение.

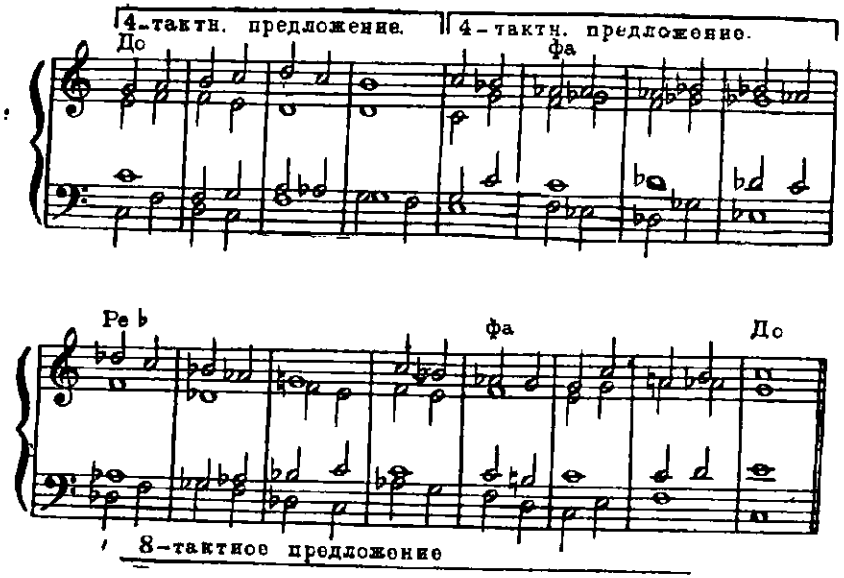
II часть (обратный переход) — два 4-тактных предложения; или:

I часть — два 4-тактных предложения.

II часть (обратный переход) — 8-тактное предложение.

Образец.

До — Ре♭ — До

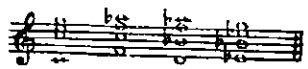


Модуляция несовершенная.

§ 60. Вместо следуемого по плану промежуточного строя берется одно его тоническое трезвучие, принимаемое как бы за строй без укрепления в нем.

Примеры несовершенной модуляции.

До - Ми ♭



ля-си

Задача. Писать несовершенные переходы в целых нотах без деления на такты.

Далекие или отдаленные строи.

§ 61. За исключением строев 1-й и 2-й степени сродства к данному строю, все прочие строи, не имеющие с ним общих, считаются отдаленными. Модуляция в них производится через посредство близких строев. Планы модуляции могут быть различны:

1) До — (фа — Ре♭) — ми♭
2) До $\overset{4}{-}$ (ре $\overset{3}{-}$ Си♭) $\overset{2}{-}$ ми♭ } Хорошо.
3) До $\overset{2}{-}$ (Фа $\overset{3}{-}$ Си♭) $\overset{4}{-}$ ми♭
4) До $\overset{4}{-}$ (фа $\overset{4}{-}$ си♭) $\overset{4}{-}$ ми♭ } Нехорошо (квартовые шаги).

При составлении плана отдаленной модуляции следует руководствоваться следующими приемами:

а) При модуляции из диезных строев в сторону бемолей. Отправляясь из мажорного строя, следует модулировать сразу на 4 ключевых знака *), а отправляясь из минорного строя, применять этот же способ, перейдя предварительно в параллельный или один из близких мажоров, например:

1) Си — ми — До — ре — Си♭.
2) до♯ — Ми — ля — Фа — Си♭ или до♯ — Ля — ре — Си♭.

б) При модуляции из бемольных строев в сторону диезов. Отправляясь из минорного строя, должно модулировать сразу на 4 ключевых знака **), а исходя из мажорного строя, делать это, предварительно перейдя в параллельный или один из близких миноров, например:

1) си♭ — Фа — ля — ми.
2) Ля♭ — фа — До — ля — Ми или Ля♭ — до — Соль — ля — Ми.

Задача. Писать и играть модуляции в отдаленные строи без деления на такты.

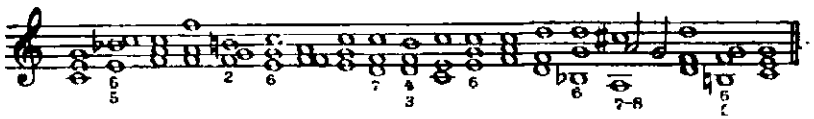
---

*) Т.-е. в строй минориой субдоминанты.
**) Т.-е. в строй мажорвой доминанты.

Органный пункт.

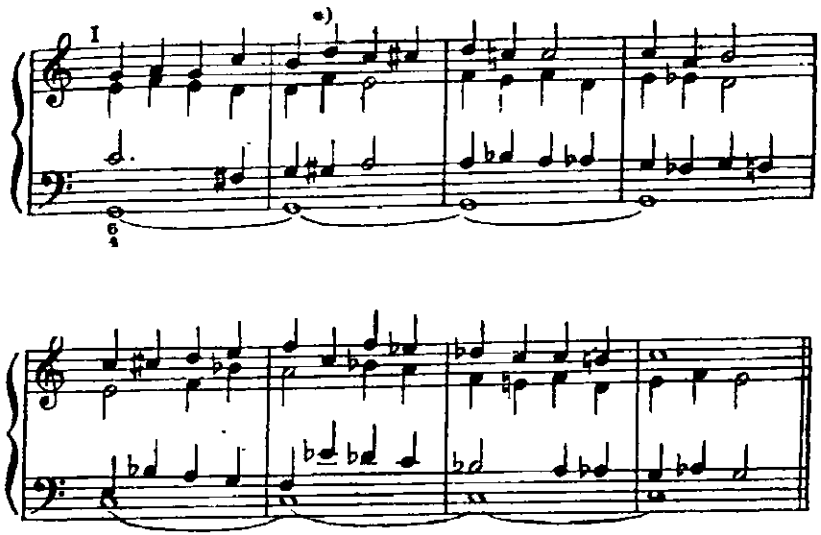
§ 61. Органным пунктом или педалью называется выдерживаемый более или менее продолжительно тон в басу, сверх которого движутся аккорды, образуемые тремя верхними голосами. 2) Верхние голоса ведутся по правилам трехголосного сложения. В неполных аккордах трехголосного сложения обыкновенно пропускается квинта, если же аккорд находится в мелодическом положении квинты или имеет ее в нижнем голосе, как например терцквартаккорд, а для плавности голосоведения один из тонов должен быть пропущен, то чаще всего пропускают основной тон.

Пример трехголосного сложения:



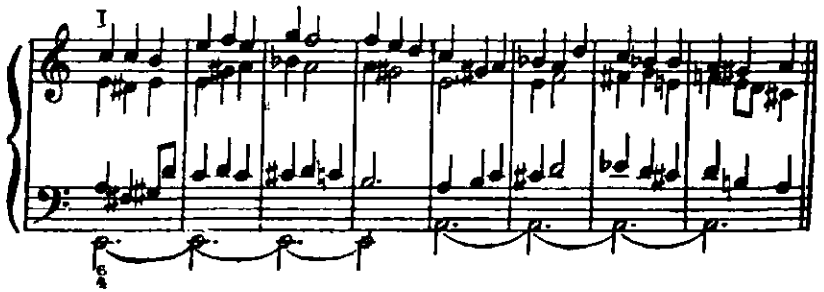
3) Органный пункт бывает на доминанте или тонике. 1-й есть продолженный бас кадансового квартсекстаккорда; он кончается доминантовой гармонией, разрешающейся в тоническое трезвучие. 2-й есть продолженный бас тонического трезвучия и заключается автентическим или плагальным кадансом в трех верхних голосах. 4) Органные пункты начинаются обязательно с сильной части такта; органный пункт на тонике может следовать непосредственно за органным пунктом на доминанте. 5) Органные пункты допускают над собой все аккорды своего строя и, сверх того, некоторые модуляционные отклонения. * При более длинном органном пункте такие отклонения крайне желательны. 6. В мажоре (напр. в строе До) органный пункт на доминанте (соль) допускает модуляционные отклонения во все строи 1-й степени сродства: ре, ми, Фа, фа, Соль, ля; органный пункт на тонике (до)—отклонения в строи минорной и мажорной субдоминанты и во все строи, находящиеся в 1-й степени сродства с последним: фа, Фа, соль, ля, Сиb, сиb и ре.

Образец.



7) В миноре (напр. в строе ля) органный пункт на доминанте (ми) допускает отклонения в строи V и IV ступеней—Ми и ре, а органный пункт на тонике (ля)—отклонения в строй субдоминанты и строй ее IV ступени—ре и соль.

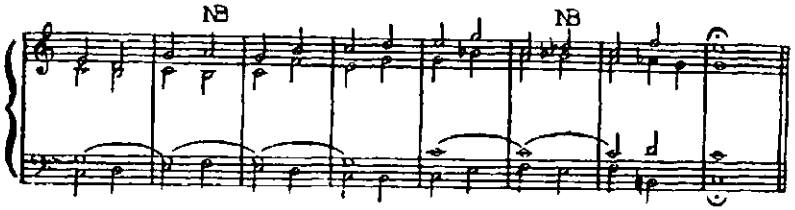
Примечание. Такой органный пункт зачастую оканчивается мажорным трезвучием:



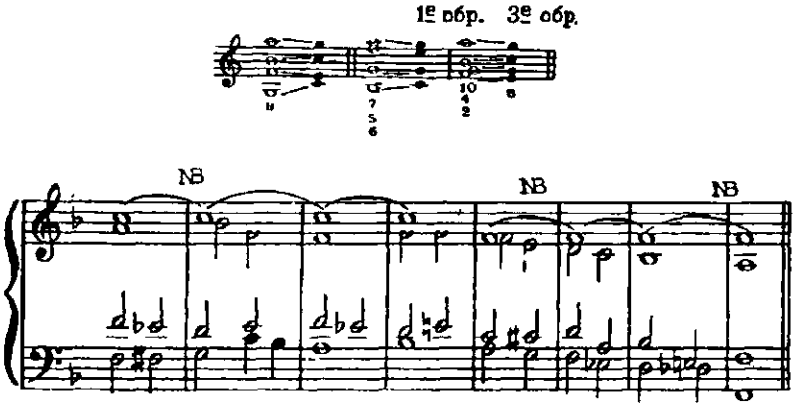
Задача. Сочинять модуляционные прелюдии с органным пунктом на доминанте перед возвращением в предыдущий строй и органным пунктом на тонике для заключения задачи.

*) Доминант-септаккорд следует заменять уменьшенным в том случае, когда басовая нота совпадает с ее хроматическим видоизменением в одном из верхних голосов.

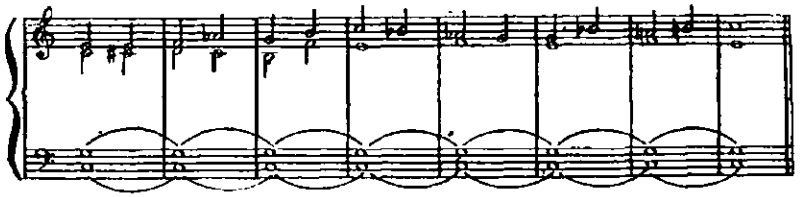
§ 62. Прибавление. 1) Доминанта и тоника могут выдерживаться также в верхних и средних голосах. В этих случаях они представляют чаще всего общие нескольким аккордам тоны, изредка допуская сильно диссонирующие сочетания:



Аккорды, означенные NB, представляют собой вводные септаккорды на внутреннем выдержанном тоне и считаются иногда за обращения нонаккорда с пропущенной квинтой (см. § 42, прибавление).



2) Существует также особый вид органного пункта в нижних голосах на тонике и доминанте одновременно.



ОТДЕЛ IV

МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФИГУРАЦИЯ

Мелодическая фигурация обнимает собою: 1) проходящие ноты, 2) вспомогательные или украшающие ноты, 3) задержания.

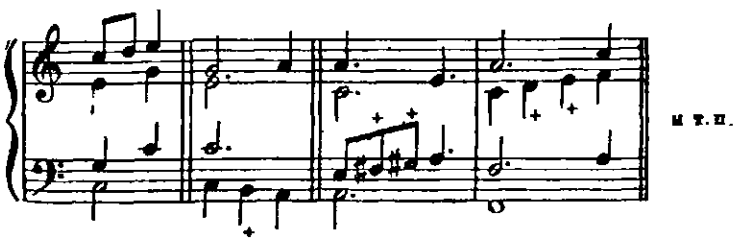
ПРОХОДЯЩИЕ НОТЫ

Общие понятия.

§ 64. Проходящими нотами называются тоны на относительно слабых частях такта, пополняющие промежуток между аккордовыми тонами вследствие постепенного хода голоса. В зависимости от того, из какого рода гаммы проходящие ноты заимствуют свое происхождение,—они подразделяются на диатонические и хроматические.

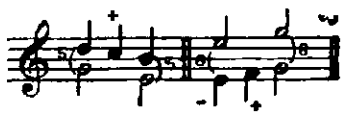
Диатонические проходящие ноты.

§ 65. 1) В промежутке между двумя аккордовыми тонами, равном терции, может быть помещена одна диатоническая проходящая нота, в промежутке кварты—две проходящие. 2) Диатонические проходящие ноты берут свое начало из гамм: натуральной мажорной и мелодической минорной. 3) Проходящие в одном голосе называются простыми проходящими нотами, в двух или трех голосах одновременно—двойными, тройными и т. п.

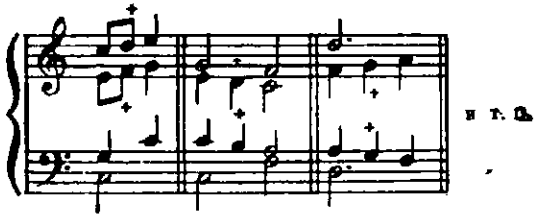


4) Проходящие ноты не скрывают запрещенных последовательностей.

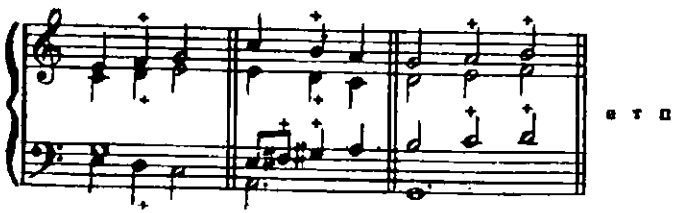
Неправильно:



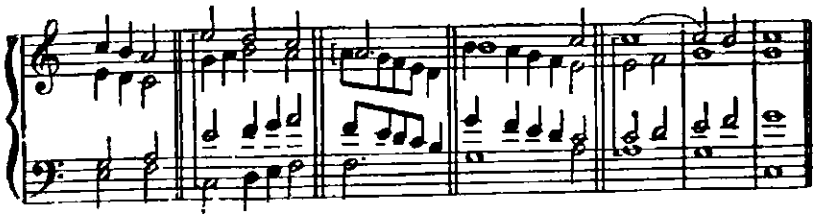
5) Двойные проходящие ноты должны представлять ходы параллельными терциями или секстами, или иметь противоположное движение:



6) При тройных проходящих нотах два голоса движутся параллельными терциями или секстами, а третий имеет противоположное движение, иногда же все три голоса движутся параллельно секстаккордами:

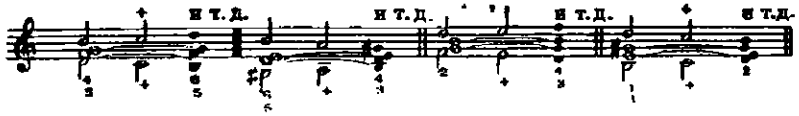


7) Плавное голосоведение с правильными удвоениями иногда не представляет случаев для проходящих нот, поэтому для получения таковых возможно прибегнуть к необычным удвоениям:



8) Красивейшие из проходящих суть те, которые образуют какой-либо случайный аккорд; к таковым относятся проходящие септимы и ноны.

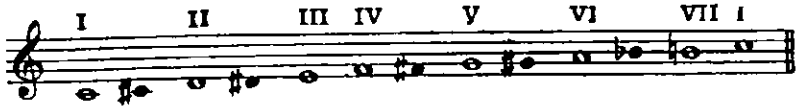
Примечание. Следует обратить внимание на красивые проходящие ноты в двух голосах, образующиеся между квинтсекст- и терцквартаккордами, а также между секунд- и терцквартаккордами.



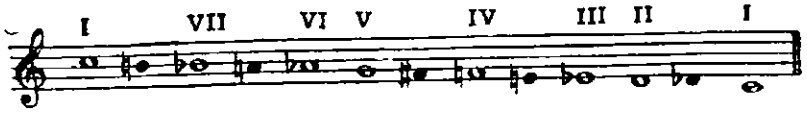
ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПРОХОДЯЩИЕ НОТЫ

Правописание хроматических гамм.

§ 66. 1) В мажоре. Для образования восходящей хроматической гаммы все ступени диатонической натуральной гаммы повышаются, кроме VI, вместо чего понижается VII ступень:

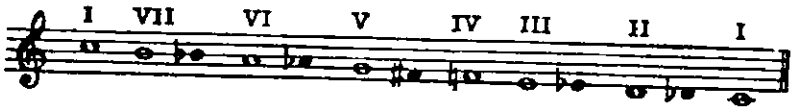


Для образования нисходящей гаммы все ступени натуральной гаммы понижаются, за исключением V, вместо чего повышается IV ступень:



2) В миноре. Восходящая хроматическая гамма пишется как восходящая параллельного мажора (до как Ми♭):

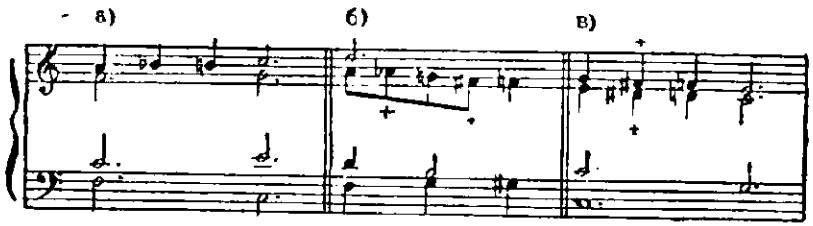
Нисходящая хроматическая гамма пишется как нисходящая одноименного мажора (до как До):

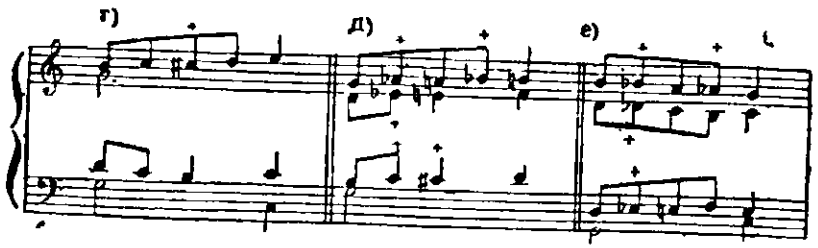


* В некоторых случаях (при двойных и тройных хроматических проходящих нотах) предпочитается более ясное для глаз правописание (см. ниже примеры в, д, е).

Простые, двойные и т. п. хроматические проходящие ноты.

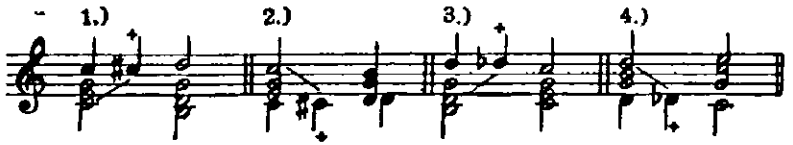
§ 67. 1) Хроматические проходящие ноты могут быть помещены в промежутке целого тона между аккордовыми тонами или диатоническими проходящими нотами. Они могут существовать в одном или нескольких голосах одновременно, а также в соединении с диатоническими проходящими:





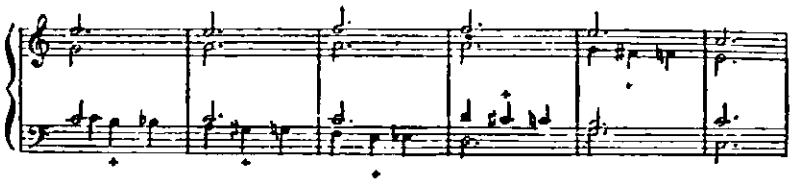
2) Хроматически видоизмененная нота не должна существовать одновременно с той же нотой, но не измененной в другом голосе.

Не хорошо:

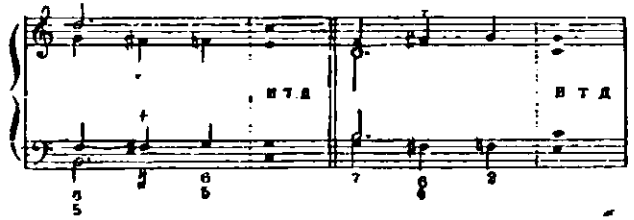


1-й случай, однако, может иметь применение.

Примечание. Обращаем внимание на красивые хроматические проходящие, могущие быть непосредственно перед проходящими малыми септимами, особенно в трехдольном размере:

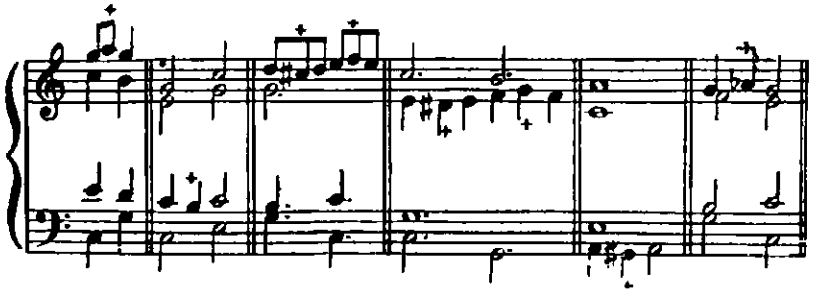


также на хроматические проходящие в двух голосах при перемещении септимы:

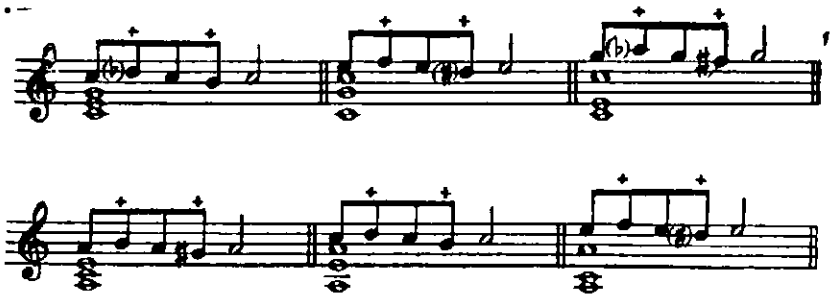


Вспомогательные или украшающие ноты.

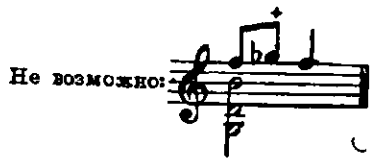
§ 68. 1) Вспомогательными или украшающими нотами называются ноты, помещенные на относительно слабых частях такта между повторениями одного и того же аккордового тона и отстоящие от него на ступень вверх или вниз; сообразно с подобным условием они носят название верхних или нижних вспомогательных нот.



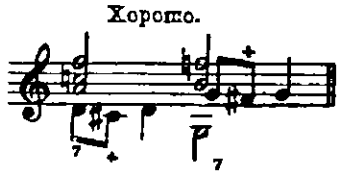
2) Вспомогательные ноты отстоят от своих главных (аккордовых) на тон или полутон (сообразно с диатонической гаммой * и ступенью, на которой находится данный аккорд), но первые могут быть приближаемы посредством случайного знака к своей главной ноте на полутон:



Верхняя вспомогательная нота около септимы не допускает понижения:



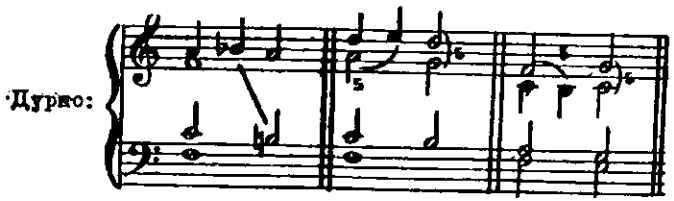
3) Случайные знаки, изменяющие вспомогательные ноты, не всегда выражают модуляцию; пример тому видим в септаккордах:



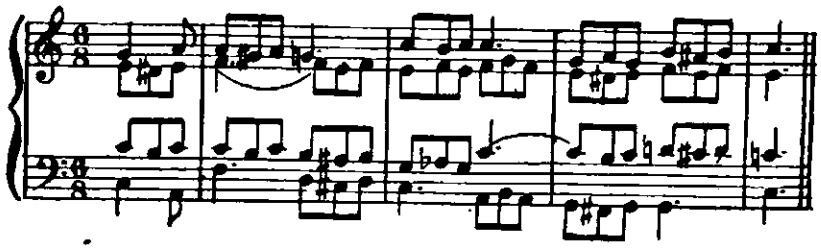
где измененный и неизмененный тоны могут существовать одновременно.

4) Верхние и нижние вспомогательные ноты допускают одновременное удвоение своих главных нот в других голосах на расстоянии не меньшем октавы, за исключением терцовых тонов, допускающих такие удвоения при верхней вспомогательной ноте только в секстаккордах:

5) Следует избегать переченья и параллельных квинт:



6) Вспомогательные ноты одновременно в двух голосах требуют движения параллельными терциями или секстами или противоположного движения; вспомогательные ноты в трех голосах подлежат тем же правилам, а иногда образуют параллельные секстаккорды:

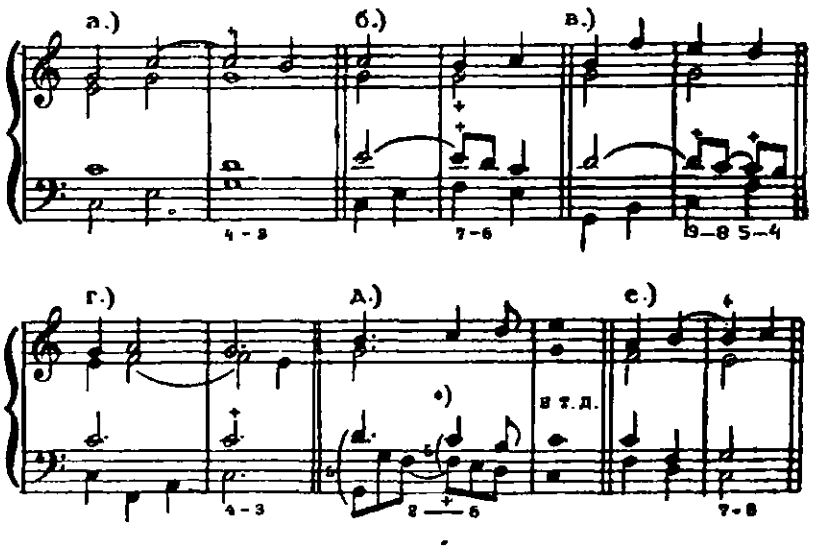


Такие сложные вспомогательные ноты часто образуют собой случайные, кажущиеся аккорды.

ЗАДЕРЖАНИЯ

Общие положения.

§ 69. 1) Если голос, имеющий постепенное движение, при переходе из одного аккорда в другой задерживается и опаздывает своим вступлением во второй аккорд, то прием этот называется задержанием. Сообразно ходу голоса задержание может быть нисходящим и восходящим. Самый момент задержания всегда должен приходиться на относительно сильной части, приготовление же — на слабой или предыдущей сильной части, а разрешение — на последующей слабой. В трехдольном размере разрешение падает на третью долю, а иногда на вторую, если на третьей стоит новый аккорд.



2) Задержание должно образовать или диссонирующий аккорд или диссонирующее случайное сочетание; консонирующие задержания в задачах ученика мало желательны.

*) Параллельные квинты вполне возможны в тех случаях, когда вторая квинта неаккордовая, как в данном примере.

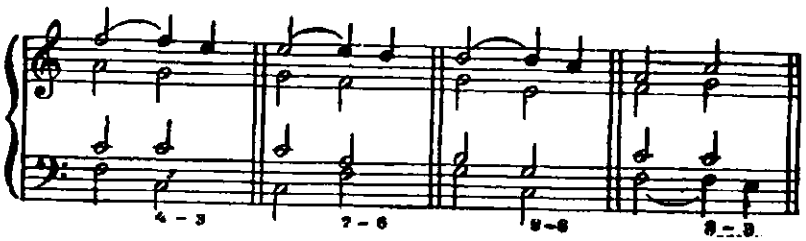
*При этом образуются следующие диссонансы и их разрешения:

а) При задержании в верхнем голосе:

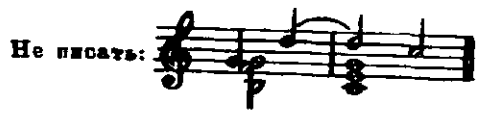
кварта разрешается в терцию,
септима » в сексту,
нона » в октаву (см. § 70_2).

б) При задержании в нижнем голосе:

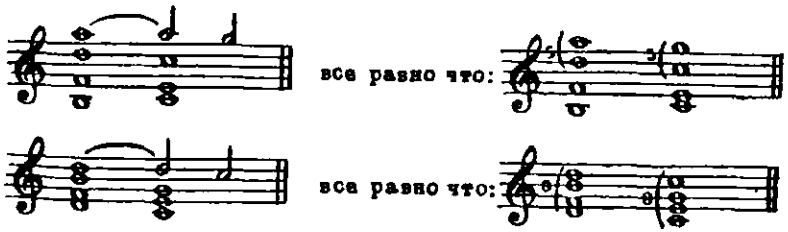
секунда разрешается в терцию.



3) Приготовление не должно быть короче самого задержания:



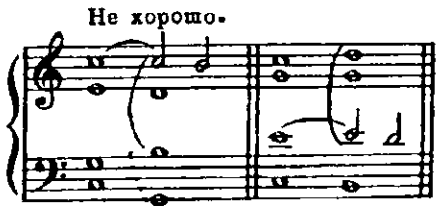
4) Задержание не скрывает запрещенных последовательностей квинт и октав:



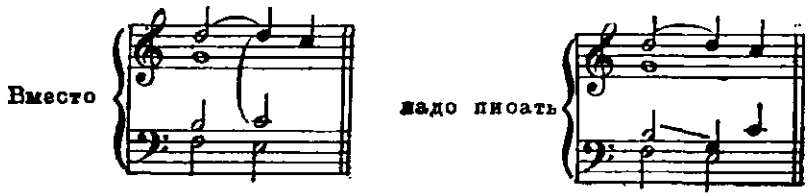
Задержания нисходящие.

Задача № 27 (данные басы и мелодии).

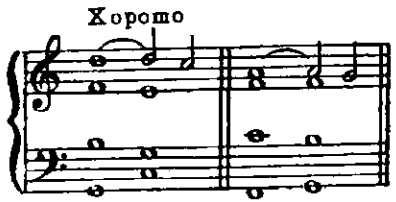
§ 70. 1) При нисходящих задержаниях тон, в который должно разрешиться задержание, не должен существовать в другом голосе аккорда в момент задержания:



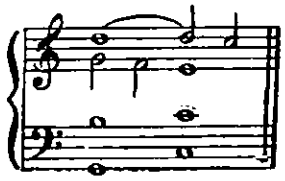
Для получения правильного задержания мешающий голос должен быть отведен в момент задержания на другую аккордовую ноту:



2) Исключением из предыдущего правила служат задержания в одном из трех верхних голосов, допускающие в басовом голосе те тоны, в которые они должны разрешиться на расстоянии ноны, если эти тоны суть основные тоны трезвучий или септаккордов:

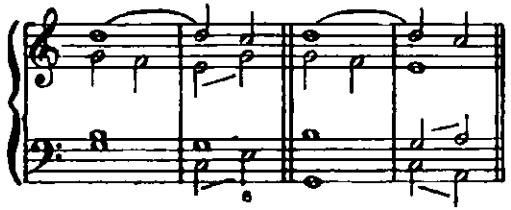


В неполных трезвучиях такое исключение возможно и по отношению к тенору:

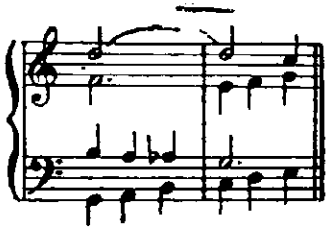


3) Из проходящих нот может быть задерживаема септима и иногда нона.

4) Во время спуска задержания прочие голоса аккорда могут быть переставлены в другое обращение, а также могут образовать новый аккорд под условием лишь правильного разрешения задержания в консонанс:

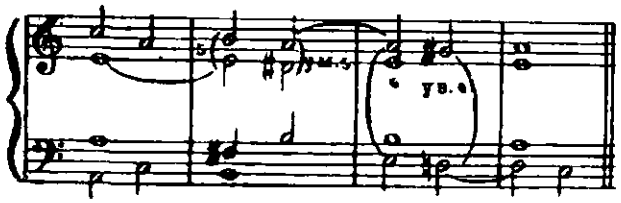


5) Во время приготовления задержания в других голосах могут быть проходящие ноты; они могут существовать также между задержанием и разрешением его:

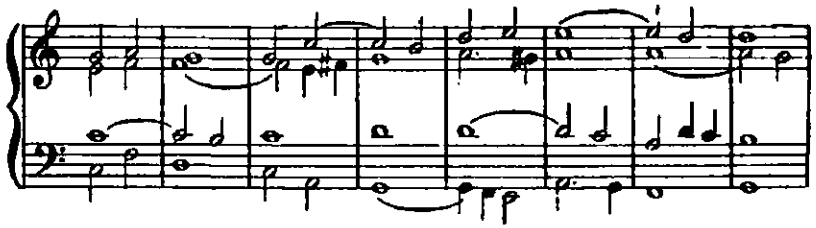


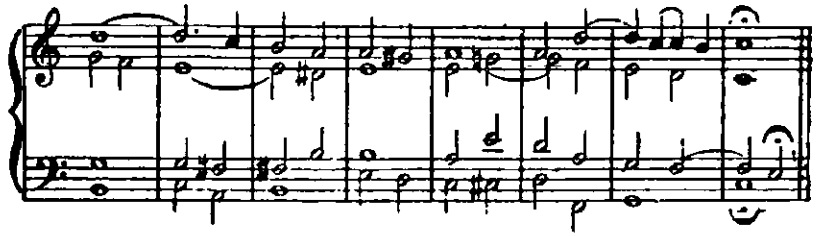
6) Одновременно со спуском задержания другой голос может опуститься на проходящую септиму; образующийся

при этом ход неравных квинт или кварт, из которых только первая чистая, может быть допущен:



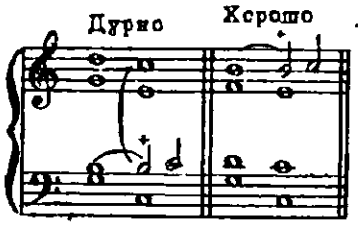
Пример гармонии с нисходящими задержаниями:



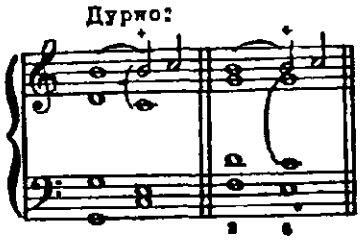


Задержания восходящие, двойные и тройные.

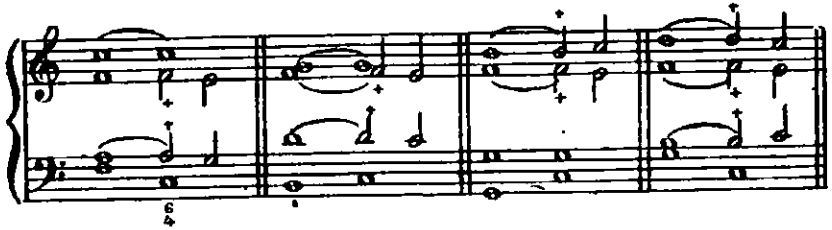
§ 71. 1) Восходящие на полутон задержания звучат красивее восходящих на целый тон; чаще всего встречаются восходящие задержания вводных тонов. Тон, в который должно разрешиться восходящее задержание, не может существовать в другом голосе выше задержания.



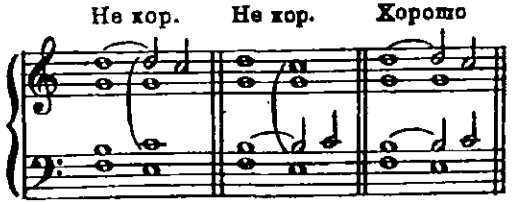
Он не должен существовать также в альте, а также и в секстаккордах:



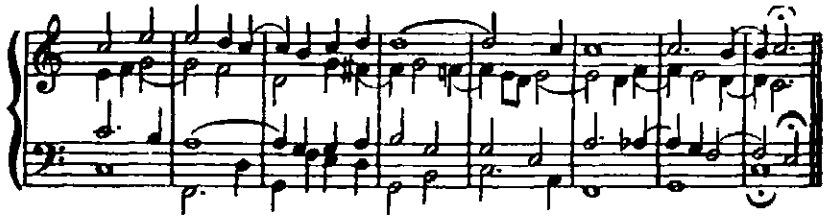
2) Задержания в двух и трех голосах одновременно существуют при условии параллельных ходов терциями и секстами или при условии противоположного движения:



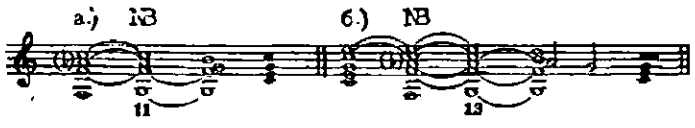
3) Иногда два задержания, неправильные порознь, соединяются в правильное задержание:



Пример гармонии с восходящими и сложными задержаниями:



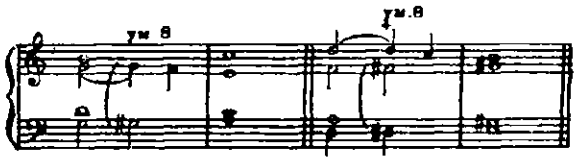
Примечание. Сложные задержания, отмеченные NB, рассматриваются некоторыми как самостоятельные аккорды и носят названия ундецимаккорда (а) и терцдецимаккорда (б) с пропущенными терцией и квинтой.



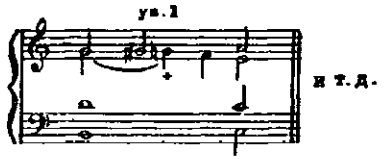
ПРИБАВЛЕНИЕ.

Задержание уменьшенной октавы или увеличенной примы.

§ 72. 1) В некоторых случаях, например: при хроматической модуляции в минор, при прерванном кадансе в мажоре, при половинном кадансе в миноре, с хроматической проходящей нотой и т. п., может образоваться задержание уменьшенной октавы с басом в уменьшенном септаккорде:



2) Изменив расположение голосов, можно получить реже употребляемое задержание увеличенной примы:



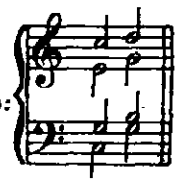
и т. д.

Строгая мелодическая фигурация.

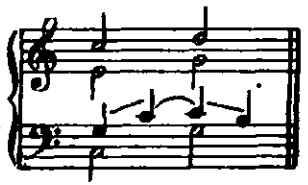
§ 73. 1) Проходящие ноты, вспомогательные ноты и задержания служат к выработке мелодии и к украшению голосов простого гармонического сложения. Такая разработка гармонии носит название мелодической фигурации. Все упомянутые приемы смешиваются между собой, то чередуясь в одном голосе, то существуя одновременно в различных голосах.

2) Консонирующие аккордовые тоны, а также малые септимы септаккордов, свободно берущиеся и покидаемые скачком, служа отчасти для поддержки движения, сверх того дают возможность образовать задержания или получить проходящие ноты там, где на первый взгляд это представляется невозможным. Голосоведение, движущееся скачками, не дает места для применения задержаний; голосоведение плавное и постепенное, напротив, не представляет возможности ввести проходящие ноты. То и другое достигается с помощью скачков одного из голосов на подходящий консонирующий аккордовый тон:

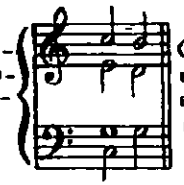
Нисходящее задержание не возможно:



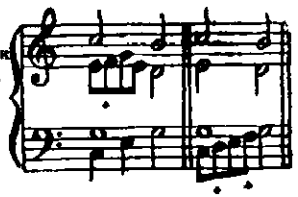
С помощью скачка оно становится возможным:



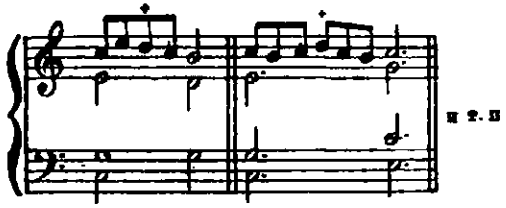
Диатоническое проходящие не возможны:



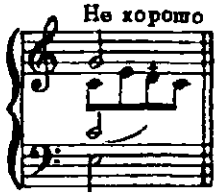
С помощью аккордовых тонов вводятся проходящие:



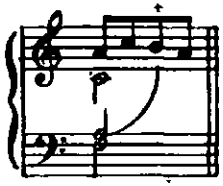
3) Проходящие и вспомогательные ноты могут встретиться и на относительно сильной части такта, если в этот момент не образуется нового аккорда:



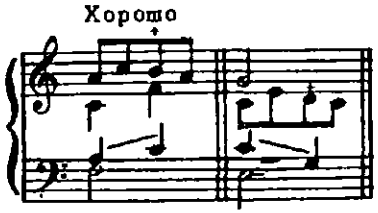
4) Тон, в который должен разрешиться такой диссонанс, может находиться в другом голосе на расстоянии октавы и притом непременно снизу:



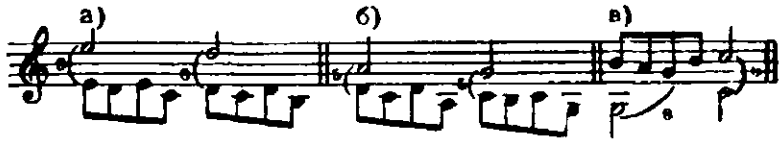
Он не должен быть также терцией аккорда.



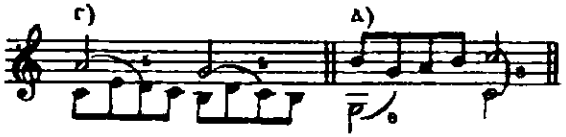
В том и другом случае мешающий голос следует отвести на другой аккордовый тон:



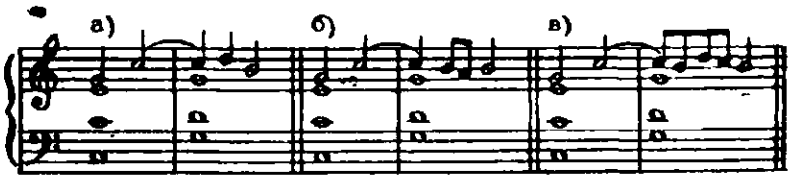
5) Следующие примеры считаются за параллельные октавы и квинты и безусловно запрещаются:



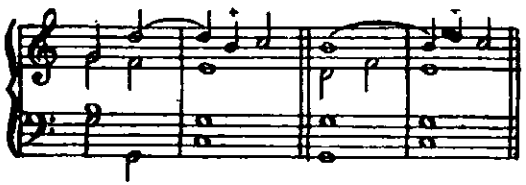
Напротив, октавы и квинты на слабых частях дозволительны:



6) Голос, образующий задержание, часто украшается вставкою аккордового тона для вспомогательных нот:



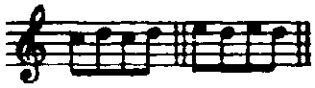
7) В качестве украшения задержания нисходящего употребительна также взятая скачком нижняя вспомогательная нота от тона, в который задержание должно разрешиться, а при восходящем задержании верхняя вспомогательная нота:



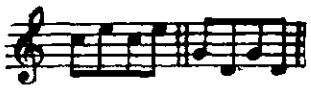
Фигурированный хорал и гармонизация мелодий, содержащих мелодическую фигурацию.

§ 74. 1) При разработке мелодической фигурации следует избегать:

а) Фигур из одних вспомогательных нот:

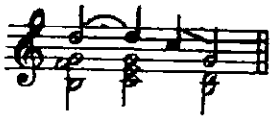


б) Фигур, составленных из повторяемых аккордовых тонов:

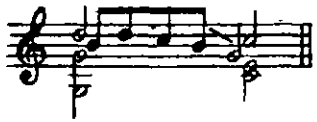


в) Нескольких фигур подряд, представляющих одни аккордовые тоны, что составляет собственно фигурацию гармоническую.

г) Скачков после разрешения задержаний:

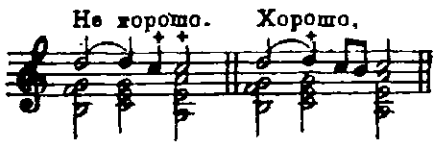


д) Скачков на терцию вниз после короткого вводного тона:

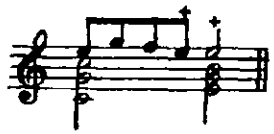


* Вообще скачок на терцию после короткой ноты в том же направлении с слабой части такта на сильную нежелателен, напр.:

е) Повторения тона, в который разрешилось задержание:



ж) Непосредственного повторения в том же голосе на сильной части той ноты, которой окончилась фигура:

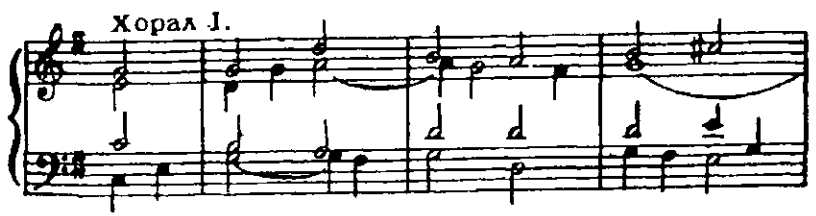


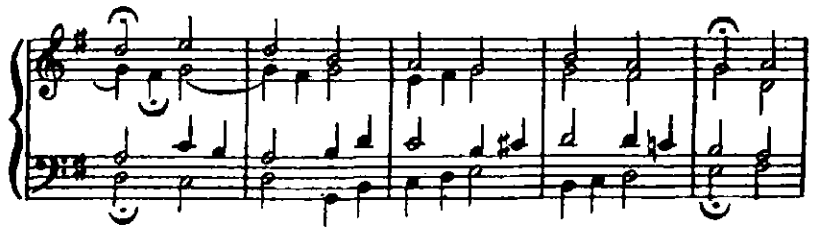
2) При гармонизации хоральной мелодии следует последнюю оставлять неприкосновенною, а в прочих голосах стараться поддерживать непрерывно раз начатое движение, останавливая его только на ферматах. Хроматических проходящих избегать.

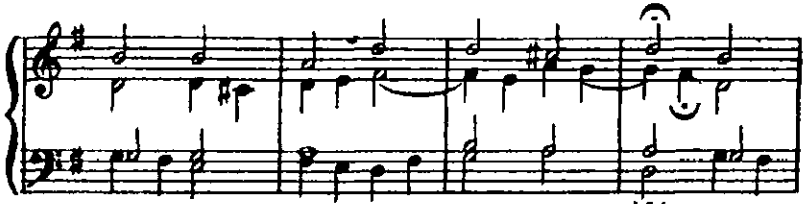
3) При гармонизации мелодий, заключающих в себе мелодическую фигурацию, должно в сопровождающих голосах поддерживать движение, заключающееся в данной мелодии, в случае его остановки.

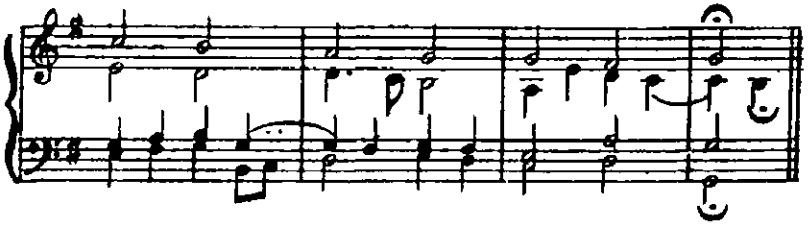
Задача 28 (гармонизировать данные хоралы с фигурацией в трех нижних голосах).

Образцы.

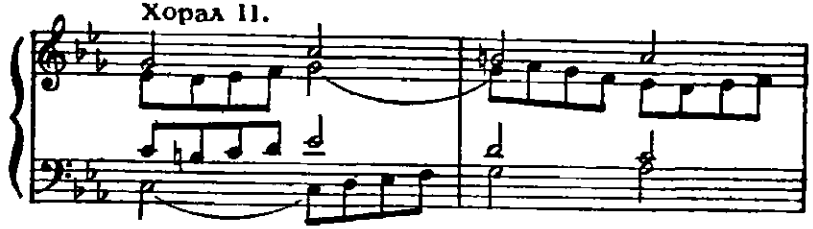


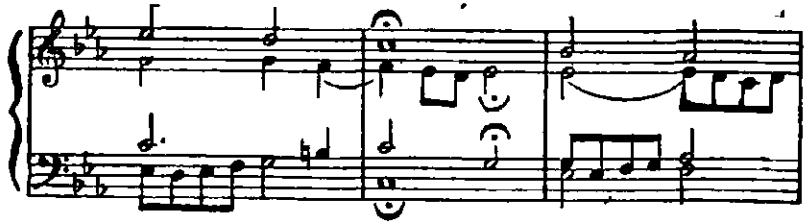


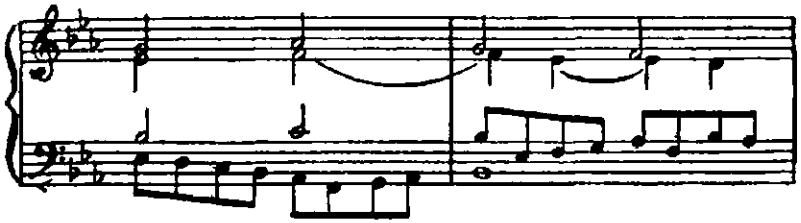


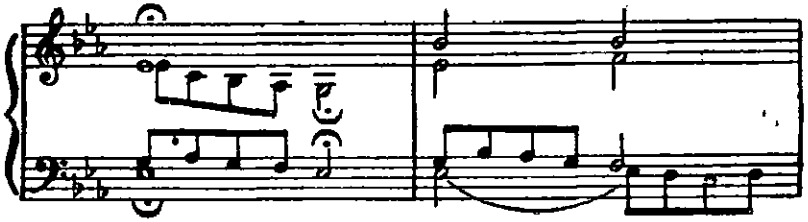


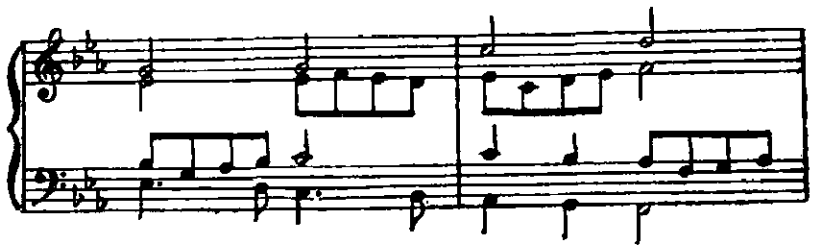
Хорал II.

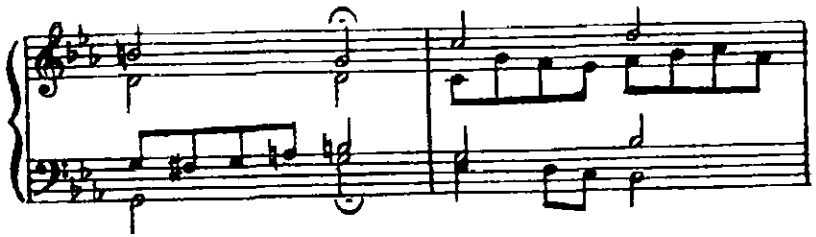


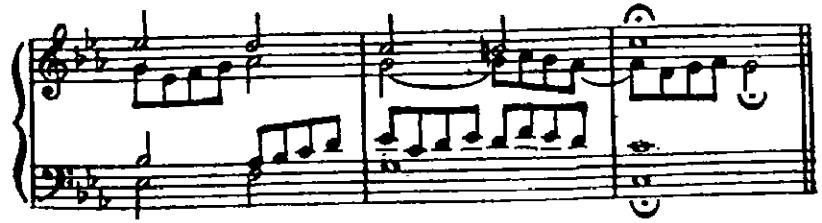






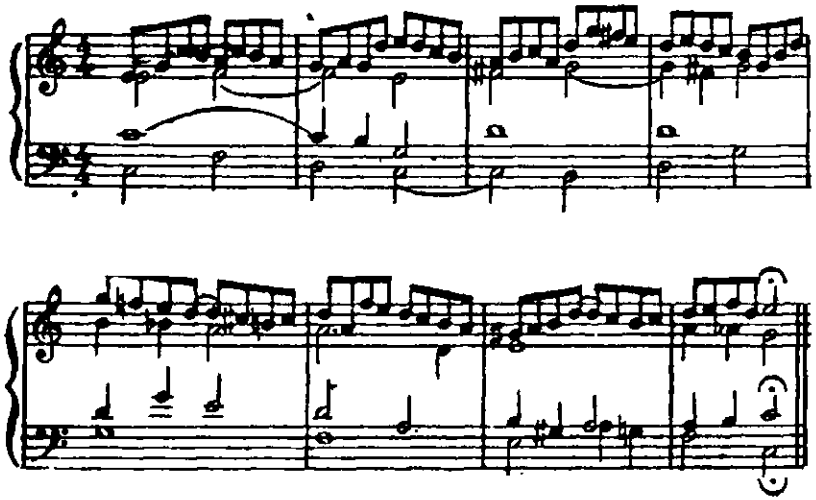






Задача № 29 (гармонизировать данные мелодии, заключающие в себе проходящие, вспомогательные ноты и задержания).

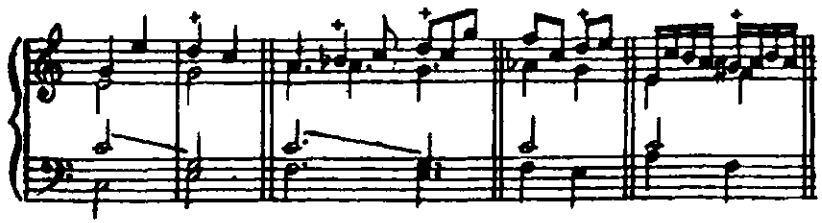
Образец.



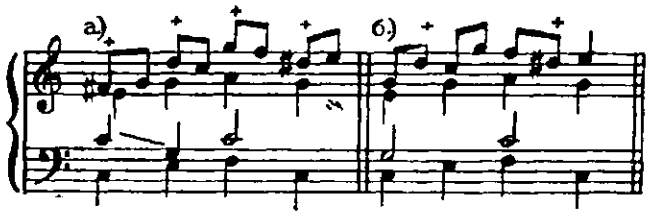
Свободная мелодическая фигурация.

§ 75. Главнейшие приемы свободной мелодической фигурации суть:

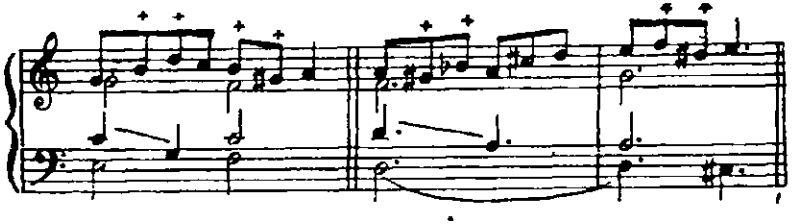
1) Проходящая и вспомогательная нота на сильной части такта, иначе рассматриваемая как задержание, приготовленное постепенным ходом.



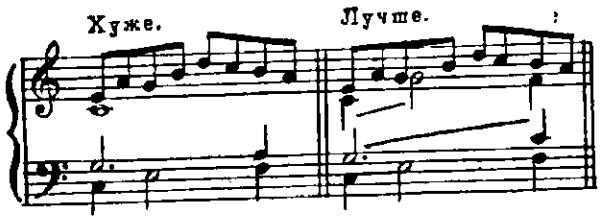
2) Вспомогательные на сильных и слабых частях такта, взятые скачком; первые называются также неприготовленными задержаниями.



3) Скачок с верхней вспомогательной ноты на другую нижнюю и обратно, если за ними следует главная нота.



Общее правило. Все вышеозначенные диссонирующие ноты подлежат правилам нисходящих и восходящих задержаний, не допуская одновременно с собой удвоений в других голосах тонов, в которые они должны разрешиться, за исключением основных тонов в басу на расстоянии не менее октавы. Исключением представляется иногда бас секстаккорда, а иногда квинтовые тоны. Вследствие этого подобные мешающие тоны в других голосах должны быть тщательно отводимы, что в предыдущих примерах означено черточками.



Все вышеозначенные приемы употребительны преимущественно для украшения верхнего голоса, хотя, тем не менее, существование их возможно и в прочих голосах.

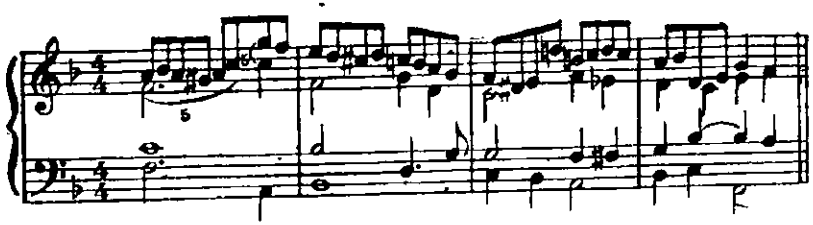
Следующая задача представит мелодии, содержащие в себе вышеупомянутые приемы, но уже с подписанным басом (который следует перенести на октаву ниже); ученик должен дополнить лишь средние голоса, не употребляя в них, однако, приемов свободной мелодической фигурации.

Задача № 30 (данные мелодии с басом).

В последующих задачах предложены одни мелодии, и ученику предоставляется самому приискать подходящую гармонию.

Задача № 31 (данные мелодии без баса).

Образец.

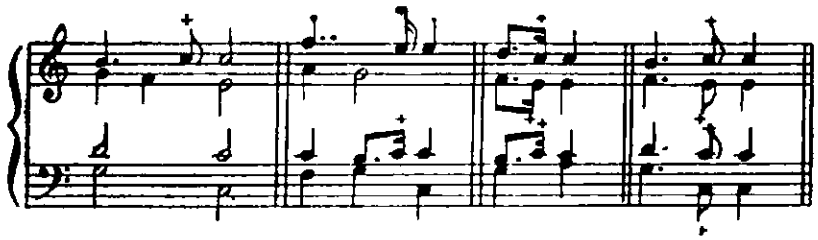


Примечание. Параллельные квинты, происходящие от скачка на неприготовленное задержание, не имеют значения (см. 1-й такт приведенного образца, а также примечание на стр. 98).

§ 76. Сверх вышеизложенных приемов свободной мелодической фигурации существуют еще следующие:

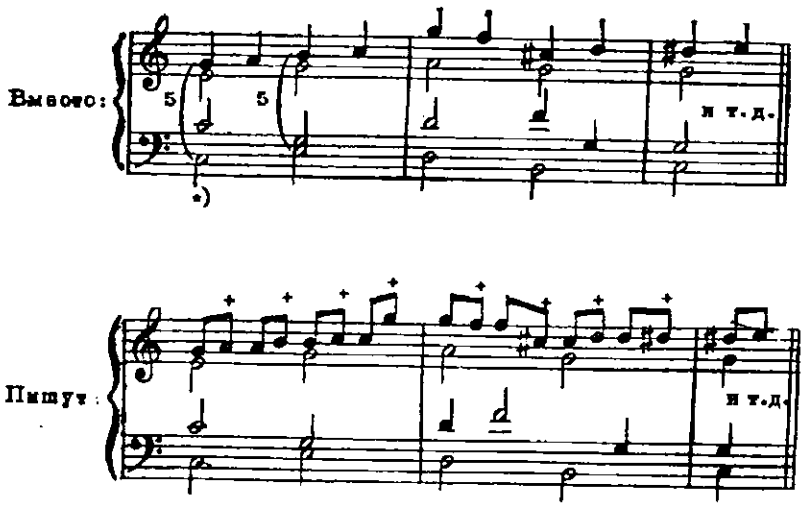
4) Предъём, состоящий в том, что тон, долженствующий стоять на относительно сильной части такта, преждевременно берется в том же голосе на предыдущей слабой.

Предъём должен иметь весьма незначительную длительность. Он может иметь место перед аккордовой нотой в одном и нескольких голосах одновременно:



Такой предъём большей частью употребителен в заключительных кадансах.

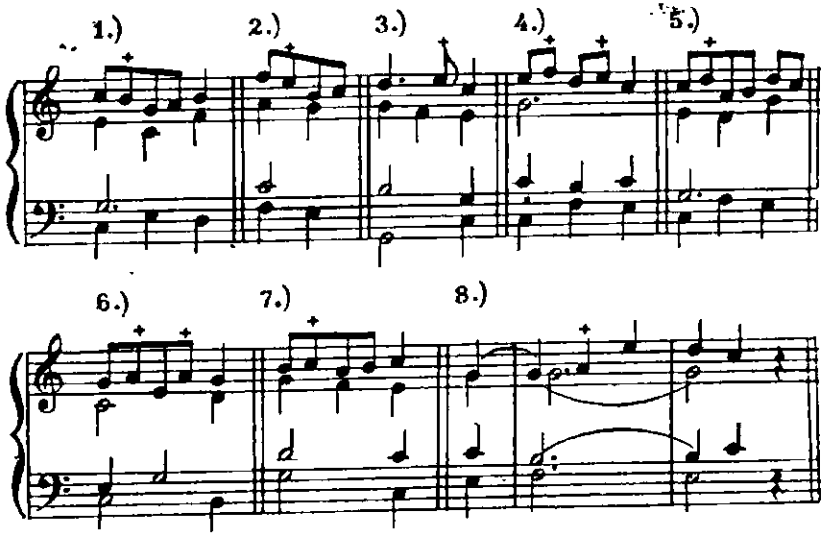
Он может существовать также перед диатонической или хроматической проходящей, перед вспомогательной нотой и неприготовленным задержанием:



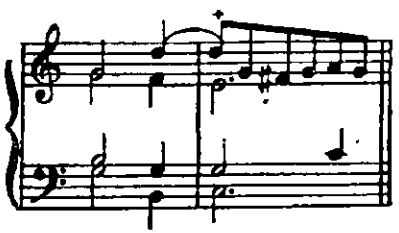
*) Параллельные квинты в крайних голосах в данном случае не содержат в себе ничего дурного, так как вторая квинта (мн—си) образована вспомогательною нотою (срав. примеч. на стр. 98).

Задача № 32 (данные мелодии).

5) Скачок от диссонирующего тона. Такие брошенные неразрешенными диссонансы называются иногда переменными нотами, иногда же причисляются к предъёмам. Чаще всего они объясняются пропуском одной или нескольких проходящих нот или возможностью существования своего в последующем аккорде:



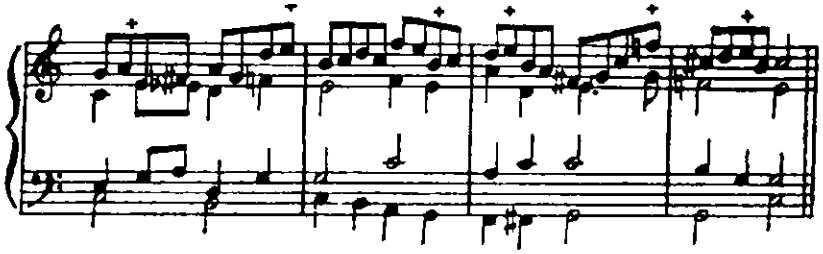
6) Задержание приготовленное, но покинутое скачком (большей частью нона):



Уместное применение вышеозначенных приемов (4, 5 и 6) представляет значительную трудность для ученика.

Задача № 33 (данные мелодии с басом).

Образец.



Ученику предлагаются 8- и 16-тактные задачи собственного сочинения с мелодией ровного или смешанного движения, основанной на свободной мелодической фигурации.

ОТДЕЛ V

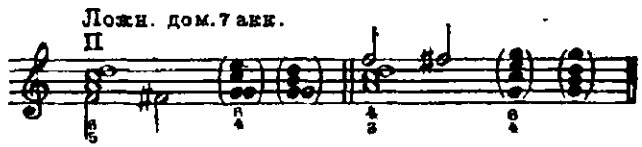
ЭНГАРМОНИЗМ И ВНЕЗАПНАЯ МОДУЛЯЦИЯ

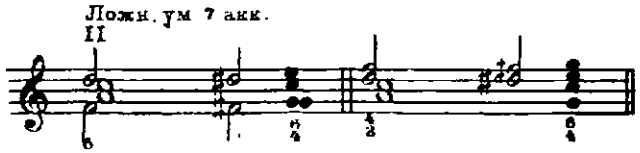
Хроматически-видоизмененные аккорды.

§ 77. 1) Хроматические проходящие ноты образуют некоторые аккорды, получившие самостоятельное значение и называемые видоизмененными аккордами. 2) Их можно подразделить на два разряда. К первому принадлежат аккорды, не представляющие каких-либо новых сочетаний и узнаваемые лишь по появлению своему на таких ступенях, где, без участия хроматических проходящих нот, они не могли бы образоваться; главнейшие из таковых суть: ложный доминант-септаккорд на II ступ. мажора и минора, уменьшенный септаккорд на повышенной II ст. мажора и мажорное трезвучие на пониженной II ст. мажора и минора. Ко второму разряду принадлежат аккорды, по составу своему представляющие совершенно новые сочетания; это суть аккорды с увеличенной квинтой и увеличенной секстой.

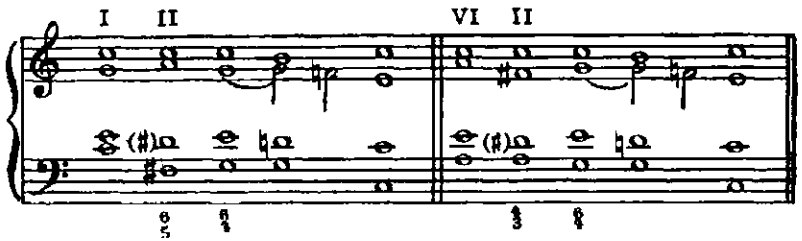
Ложный доминант-септаккорд и ложный уменьшенный септаккорд II ступени.

§ 78. 1) Ложный доминант-септаккорд образуется от повышения, в качестве хроматической проходящей ноты, терции септаккорда II ступени в мажоре и разрешается в I или V ступени. 2) Ложный уменьшенный септаккорд происходит от соединения предыдущего повышения с хроматическим повышением основного тона того же септаккорда; разрешается только в I ступень. 3) Оба употребительны преимущественно в виде квинтсекст- и терцквартаккордов в сложных каденсах:

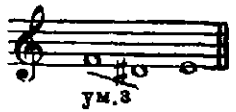




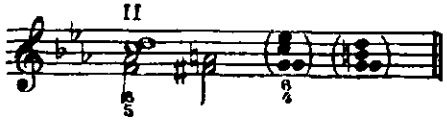
4) Оба могут быть применены и самостоятельно, приготовляемые преимущественно трезвучиями I и VI ступеней, а также трезвучием IV ступени:



Примечание. В случае приготовления трезвучием IV ступени ложного уменьшенного септаккорда, требуется ход одного из голосов на уменьшенную терцию вниз:

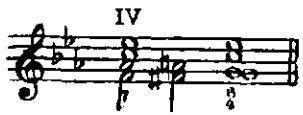


5) В миноре ложный доминант-септаккорд II ступени, кроме хроматического повышения терции, требует также повышения квинты:



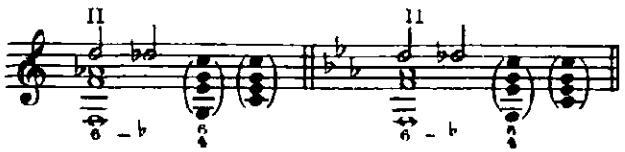
В виде терцквартаккорда он мало употребителен.

6) Ложный уменьшенный септаккорд на II ступени в миноре не существует, * но может быть образован на IV ступени хроматическим повышением основного тона и терции:

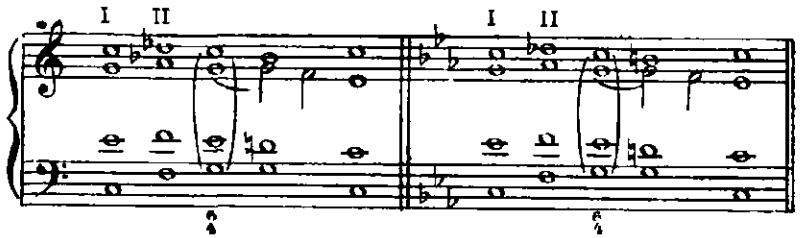


Мажорное трезвучие на пониженной II ступени и доминант-септаккорд с пониженной квинтой.

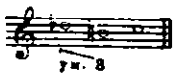
§ 79. 1) Мажорное трезвучие происходит от понижения основного тона в трезвучии II ступени гармонического мажора или минора через хроматическую проходящую ноту. 2) Употребляется в виде секстаккорда с удвоенной терцией (т. наз. неаполитанский секстаккорд) и разрешается в каданс овый квартсекстаккорд или тоническое трезвучие.



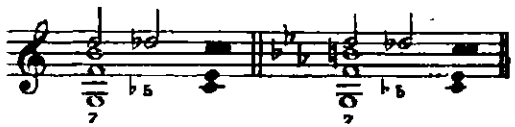
3) Употребляется и как самостоятельное созвучие преимущественно после трезвучия I ступени в сложных кадансах:



Примечание. Разрешение в доминантовое трезвучие или септаккорд требует понижающегося хода одного из голосов на уменьшенную терцию.



4) От хроматического понижения II ступени происходит и доминант-септаккорд с пониженной квинтой:

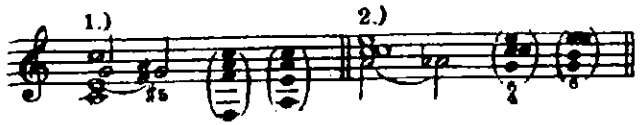


Следует применять все упомянутые аккорды в модуляционных задачах, не злоупотребляя ими слишком.

Аккорды с увеличенной квинтой.

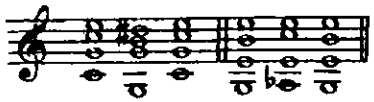
§ 80. а) Увеличенное трезвучие.

1) Происходит от хроматического повышения квинты в мажорном трезвучии или от хроматического понижения основного тона в минорном.

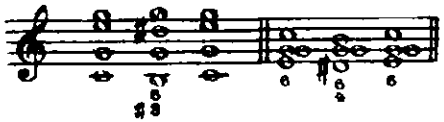


Примечание. Увеличенные трезвучия второго рода в миноре не существуют, см. правописание хроматической гаммы (§ 66).

2) Помимо свойства появляться как хроматически проходящий аккорд, увеличенное трезвучие может быть употреблено и самостоятельно, будучи приготовлено тем же трезвучием, в которое разрешается:

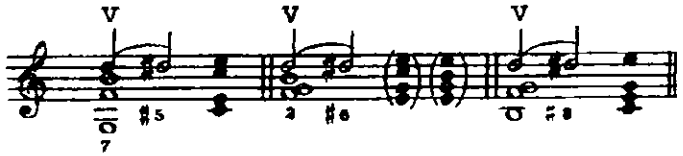


3) Может существовать также в виде обращений:

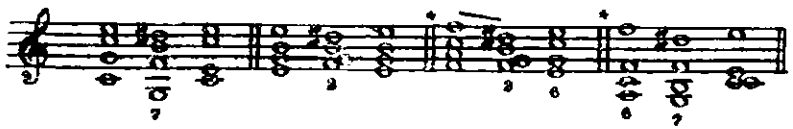


§ 81. б) Доминант-септаккорд с увеличенной квинтой.

1) Существует только в мажоре:

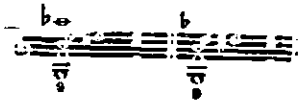


2) Как самостоятельный аккорд может быть приготовлен тем же трезвучием, в которое разрешается, * а также трезвучием и секстаккордом IV ступени:



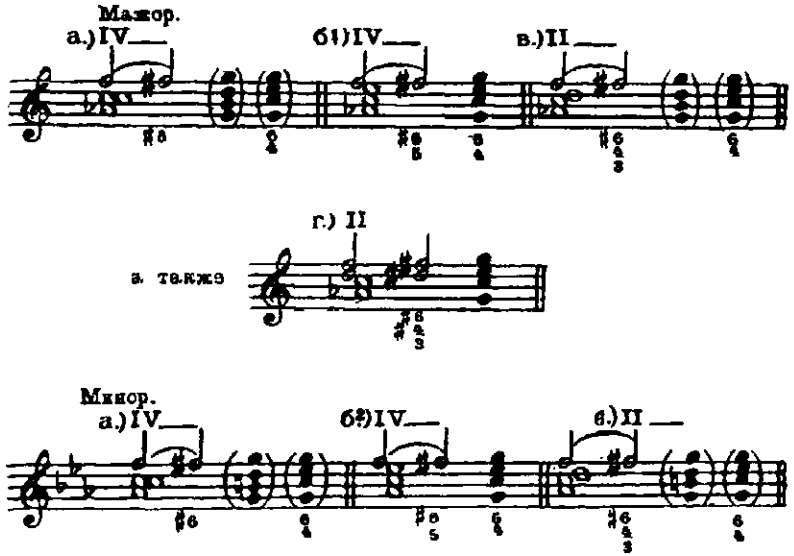
3) Употребляется преимущественно в таком расположении, при котором существующая в нем уменьшенная терция превращается в увеличенную сексту.

Прибавление. В пятиголосном сложении возможен также и нон-аккорд с увеличенной квинтой в мажоре.



Аккорды с увеличенной секстой.

§ 82. 1) Главнейшие аккорды с увеличенной секстой происходят от хроматического видоизменения аккордов II и IV ступеней гармонического мажора и минора. Для наиболее удобного обозрения мы строим их на VI ступени гармонического мажора и гармонического минора; таким образом VI ступень этих ладов будет служить басовой нотой всем рассматриваемым аккордам.



Примечание. Сверх вышеозначенных разрешений, существует еще разрешение каждого из этих аккордов в секстаккорд от трезвучия III ступени как в мажоре, так и в миноре.

а) Увеличенный секстаккорд—в мажоре и миноре; энгармонически равен неполному доминант-септаккорду.

б¹) Дважды увеличенный квинтсекстаккорд—только в мажоре; энгармонически он равен доминант-септаккорду с повышенной квинтой.

б²) Увеличенный квинтсекстаккорд—только в миноре; энгармонически равен полному доминант-септаккорду.

в) Увеличенный терцквартаккорд—в мажоре и миноре; по составу не похож ни на какой другой аккорд.

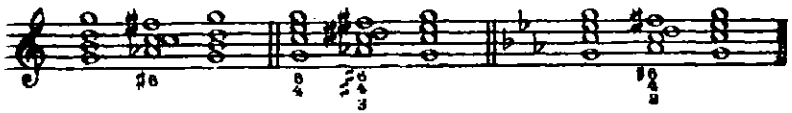
г) Дважды увеличенный терцквартаккорд—только в мажоре; энгармонически равен полному доминант-септаккорду.

2) Некоторые из вышеприведенных аккордов, вследствие энгармонического равенства увеличенной сексты с малою септимой, представляют в звуковом отношении сходство с основным доминант-септаккордом; это и служит основанием к употреблению их для энгармонической модуляции.

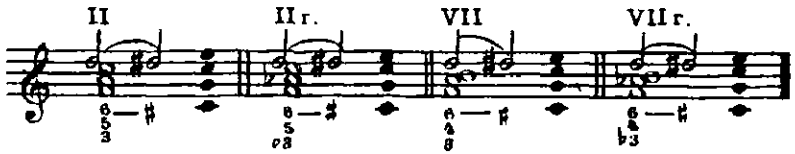
3) Как видно из приведенных нотных примеров, все эти аккорды разрешаются или в доминантовое трезвучие, или в тонический квартсекстаккорд, а увеличенный терцквартаккорд—и в тот и в другой одинаково.

4) Тоны, составляющие увеличенную сексту, никогда не удваиваются в других голосах.

5) Помимо значения своего как хроматически-проходящих аккордов и модуляционного средства, аккорды с увеличенной секстой могут быть употребляемы и самостоятельно, приготовленные теми же аккордами, в которые разрешаются.



6) Увеличенная секста оказывает следующее влияние на плагальные каденсы мажорного лада, описанные в § 40.

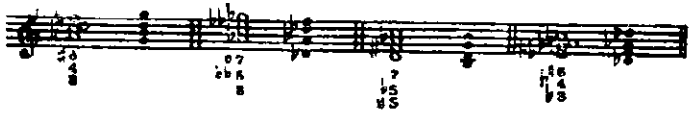


Примечание. Употребление аккордов с увеличенной секстой и увеличенной квинтой как самостоятельных сочетаний без модуляцион-

ного значения не желательно для ученика, ибо придает задачам лживо-драматический и напыщенный характер. Применение же их как проходящих аккордов вполне возможно.

Прибавление. Сверх вышеупомянутых аккордов с увеличенной секстой, возможно также построение на VI ступени гармонических ладов секундаккорда с увеличенной секстой* и на IV ступени терцквартаккорда с увеличенной секстой; оба аккорда энгармонически равны малому септаккорду.

Интересно энгармоническое равенство увеличенного терцквартаккорда доминант-септаккорду с пониженной квинтой.

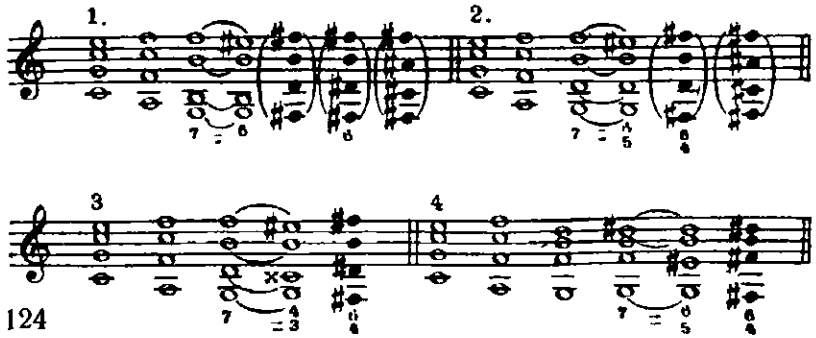


Средства для энгармонической модуляции.

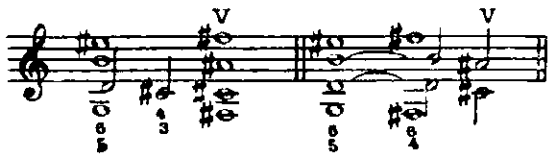
§ 83. Средством для внезапной модуляции служат: энгармонизм аккордов с увеличенной секстой, энгармонизм уменьшенного септаккорда и увеличенного трезвучия, а также многочисленные ложные последовательности.

Энгармонизм аккордов с увеличенной секстой.

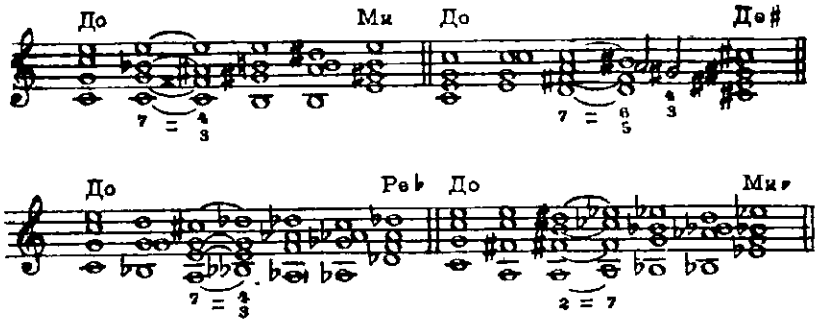
§ 84. 1) Находясь в первоначальном строе, напр. До, следует взять его доминант-септаккорд, полный или неполный (в последнем случае непременно с удвоенной терцией), и превратить его в равный ему энгармонически аккорд с увеличенной секстой; разрешение последнего в трезвучие или квартсекстаккорд даст модуляцию в дальние строи Фа♯, Си или си:



2) Для избежания параллельных квинт (в примере 2-м) при разрешении увеличенного квинтсекстаккорда в доминантовое трезвучие аккорд этот переводят сначала в увеличенный терцквартаккорд или разрешают предварительно в квартсекстаккорд:



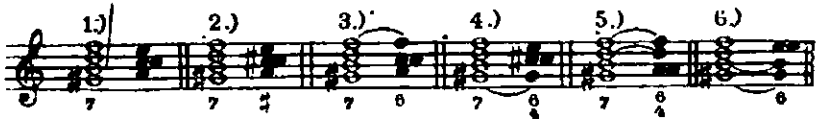
*3) Практически модуляция делается следующим образом: находят доминант-септаккорд, лежащий полутоном выше, или секундаккорд, лежащий полутоном ниже доминанты последующего строя. Этот аккорд получают или непосредственно, или путем кратчайшей модуляции. Изменив затем полученный аккорд энгармонически, разрешают его, как выше указано.



Упражнения и задачи. Писать и играть всевозможные быстрые модуляции посредством аккордов с увеличенной секстой в различные отдаленные строи.

Энгармонизм уменьшенного септаккорда.

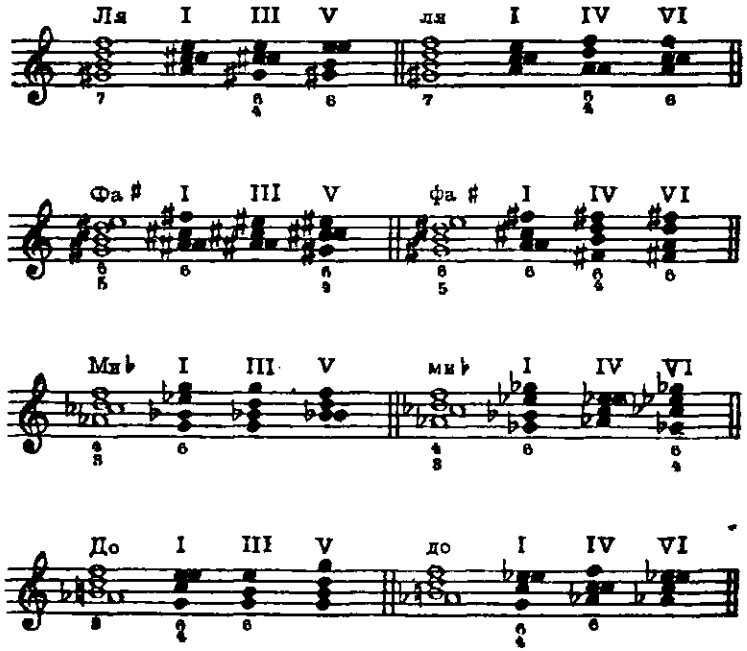
§ 85. 1) Всякий септаккорд может быть разрешен в любое трезвучие, кроме тех двух, из которых он составлен; отсюда 6 разрешений уменьшенного септаккорда:



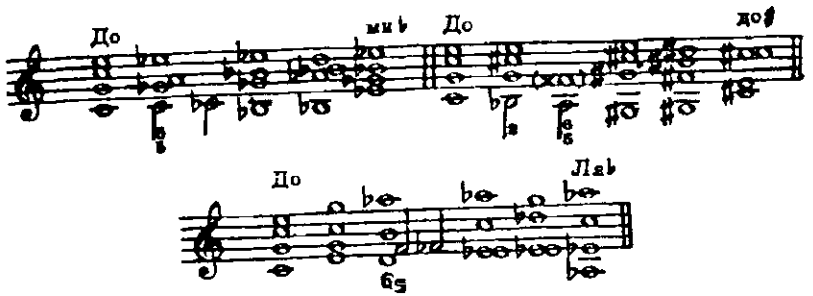
2) Но так как всякий уменьшенный септаккорд, кроме своего первоначального вида, может иметь три равные самому себе энгармонические изменения:

то всех разрешений данного септаккорда будет 24, а следовательно всякий уменьшенный септаккорд может вести в любой из 24 строев.

* Таблица всех разрешений уменьшенного септаккорда:



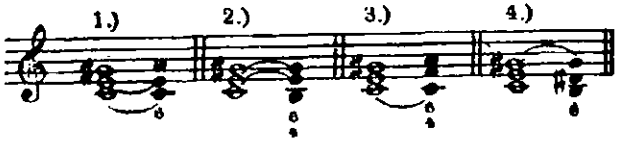
* 3) Практически модуляция делается следующим образом: находят уменьшенный септаккорд, заключающий в себе тонику последующего строя и располагают его так, чтобы можно было разрешить его в квартсекстаккорд I ступени последующего строя (т. е. полутоном ниже или целым тоном выше доминанты последующего строя). При этом всегда возможно перед разрешением превратить уменьшенный септаккорд в аккорд с увеличенной секстой посредством хроматической проходящей ноты.



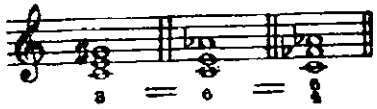
Упражнения и задачи. Писать и играть на фортепиано модуляции в различные строи посредством уменьшенного септаккорда.

Энгармонизм увеличенного трезвучия.

§ 86. 1) Увеличенное трезвучие имеет 4 разрешения:

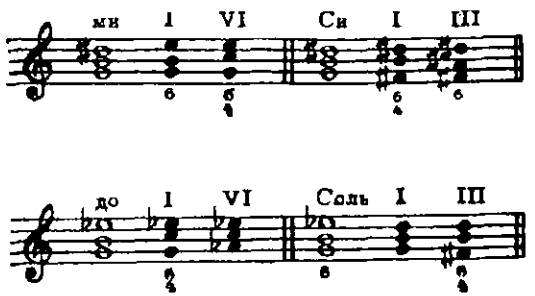


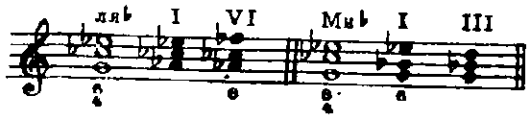
2) Изменяя его энгармонически, мы получим 3 равных друг другу созвучия:



Отсюда возможность получить всего 12 разрешений данного увеличенного трезвучия.

* Таблица всех разрешений увеличенного трезвучия.





Примечание. Увеличенное трезвучие в четырехголосном сложении лишь изредка применяется как модуляционное средство. Особых упражнений не предлагается.

ЛОЖНЫЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ.

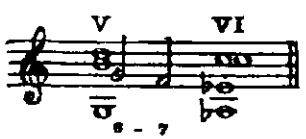
Общие понятия.

§ 87. 1) Всякое сочетание двух аккордов, принадлежащих порознь различным строям или ладам, условно называется ложной последовательностью. 2) Обязательное условие всякой ложной последовательности есть полная плавность голосоведения и сохранение общих тонов на месте. 3) Чем более общих тонов между аккордами, составляющими ложную последовательность, тем она звучит мягче и красивее. 4) Наиболее замечательные и употребительные из них суть: ложный каданс и ложные последовательности доминант-септаккордов.

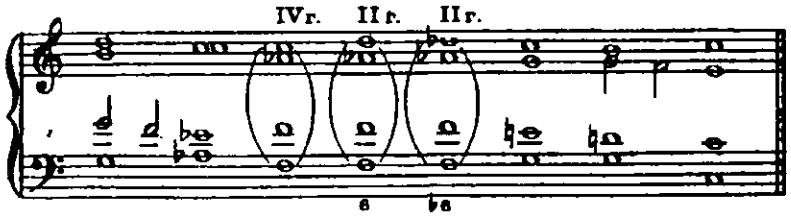
Ложные кадансы.

§ 88. а) В мажоре.

1) Доминантовое трезвучие или септаккорд разрешаются в мажорное трезвучие на пониженной VI ступени с удвоенной терцией, заимствующее свое происхождение из одноименного минора:

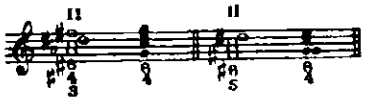


2) Употребляется в тех же случаях, как и прерванный каданс; для прибавления к нему заключительного сложного каданса могут служить: минорное субдоминантовое трезвучие, секстаккорд II ступени гармонического мажора или секстаккорд от пониженной II ступени:

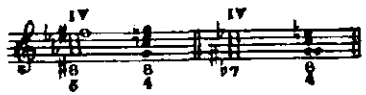


Прибавление. Подобным же заимствованием происхождения из минора объясняется употребление увеличенного квинтсекстаккорда в мажоре, а также уменьшенного септаккорда на повышенной IV ступени, разрешающихся в тонический квартсекстаккорд.

Вместо:



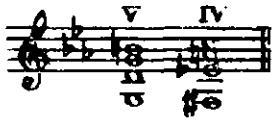
Пишут:



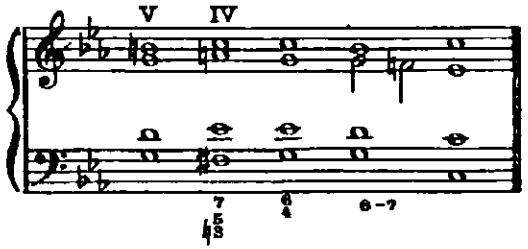
Такое правописание встречается там, где аккорды эти сопровождаются гармонической или мелодической фигурацией.

§ 89. б) В миноре.

1) Доминантовое трезвучие идет в уменьшенный септаккорд на повышенной IV ступени:



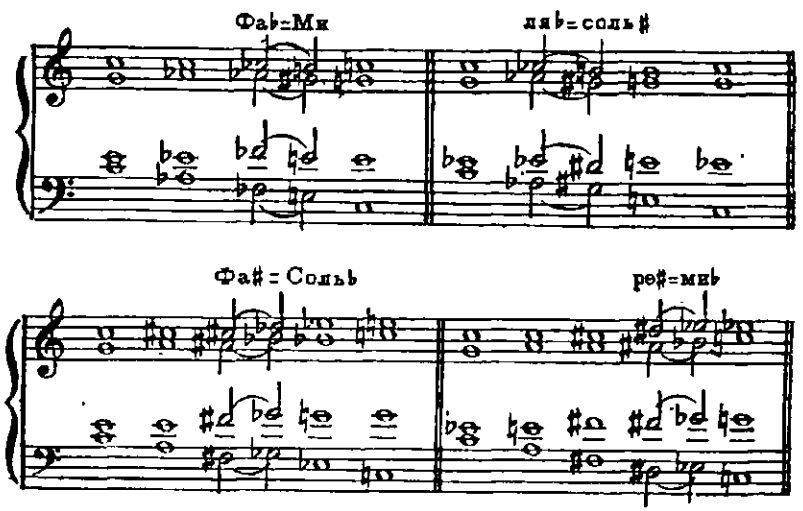
2) Употребляется почти исключительно в приведенных мелодических положениях; требует после себя квартсекстаккорд и сложный каданс:



Применять описанные ложные кадансы мажора и минора перед окончанием модуляционных задач.

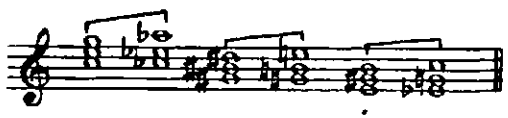
* Ложные последовательности трезвучий.

§ 90. 1) Соединение двух мажорных или двух минорных трезвучий, отстоящих друг от друга на большую или малую терцию вверх и вниз:

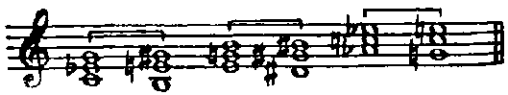


Задача. Написать подобные последовательности в восходящем порядке.

2) Соединение мажорного трезвучия с секстаккордом минорного, отстоящего от него на большую терцию вниз:



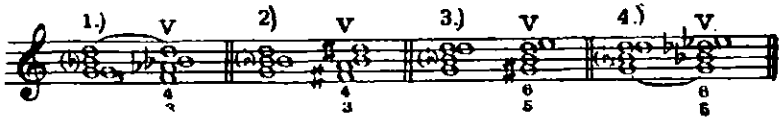
и минорного трезвучия с квартсекстаккордом мажорного отстоящего от него на большую терцию вверх:



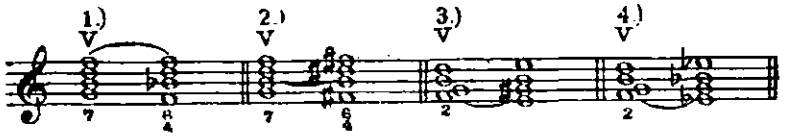
Ложные последовательности доминант-септаккордов.

§ 91. а) При терцовом соотношении.

1) Соединение мажорного или минорного трезвучия с доминант-септаккордами, отстоящими от него на большую и малую терцию вверх и вниз:

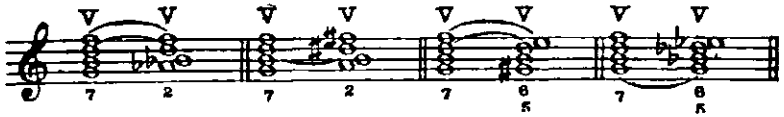


2) Соединение доминант-септаккорда с мажорными трезвучиями, отстоящими от него на малую и большую терцию вверх и вниз:



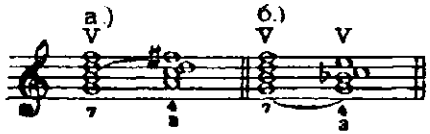
Примечание. 1-й случай хуже других, ибо представляет собой как бы неправильное задержание.

3) Соединение доминант-септаккордов, отстоящих один от другого на малую и большую терцию вверх или вниз:



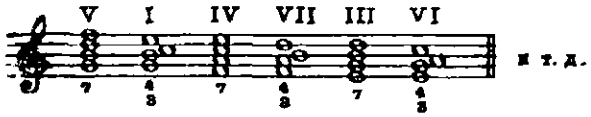
б) При квартово-квинтовом соотношении.

4) Соединение двух доминант-септаккордов:

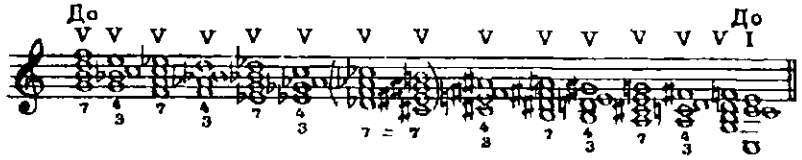


1-я последовательность (а) вышеприведенного примера звучит несколько жестко по причине септимы, идущей вверх;

2-я последовательность (б), напротив, весьма употребительна и заимствует свое происхождение из модулирующей секвенции, представляющей видоизменение простой нисходящей квартово-квинтовой секвенции:



в которой каждый из септаккордов превращен в доминант-септаккорд:

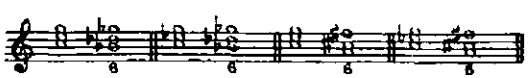


Такая беспрерывно модулирующая секвенция, вследствие энгармонической перемены одного из септаккордов, приводит модуляцию обратно в первоначальный строй.

Примечание. Подобные же модулирующие секвенции могут быть составлены из малых или уменьшенных септаккордов, а также из нонаккордов, чередующихся с септаккордами; они употребительны только в отрывках.

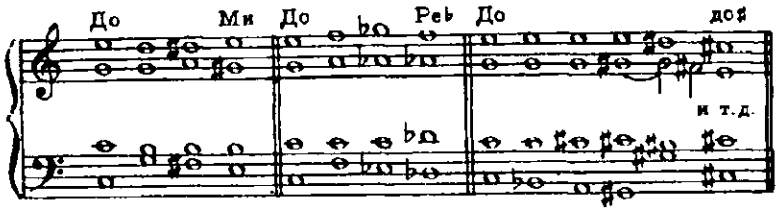
Прибавление. а) Ложная последовательность из двух доминант-септаккордов, отстоящих друг от друга на увеличенную кварту или уменьшенную квинту:

* б) Следует упомянуть также сравнительно реже встречающееся соединение трезвучий мажорных и минорных (в различных сопоставлениях), отстоящих друг от друга на увеличенную кварту или уменьшенную квинту:



Применение ложных последовательностей к внезапной модуляции.

§ 92. 1) Способ модуляции посредством ложных последовательностей не требует особых объяснений; ложные последовательности одинаково применимы как для переходов в близкие, так и в дальние строи.

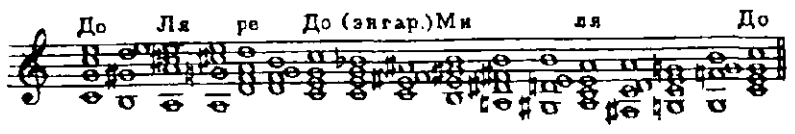


2) Полная музыкальность всякой внезапной модуляции, однако, требует переходов не далее 2-й степени сродства, и только постепенная модуляция удовлетворительно связывает более отдаленные строи.

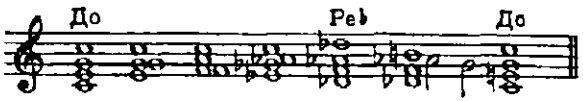
3) Внезапная модуляция, употребляемая в качестве кратковременных отклонений в строи 2-й степени сродства, обязывает отчасти к следующему правилу: внезапно отклонившись в один из строев 2-й степени сродства, следует сейчас же перейти в строй 1-й степени, пропущенный вследствие внезапной модуляции, а затем вернуться в первоначальный строй, например:

До—Реь—фа—До
До—Си—ми—До
До—Ми—ля—До
До—си—Соль—До

Примеры отклонений



4) Иногда, напротив, бывает достаточно возвратнться быстро прямо в первоначальный строй:

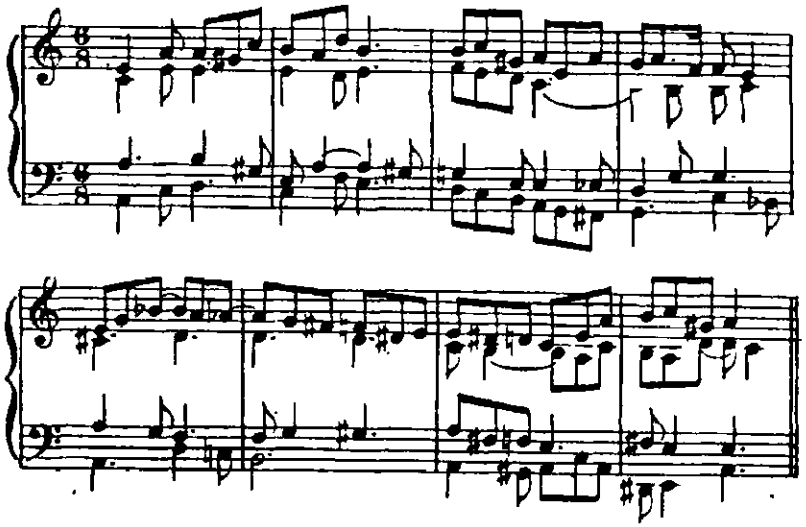


Задачи и упражнения. Писать и играть на фортепиано переходы с применением внезапной модуляции, перемешивая ее с постепенной.

5) Ложные последовательности при гармонизации мелодий употреблены преимущественно при оборотах, представляющих секвенции, где даже плавность голосоведения может быть до некоторой степени нарушена, а также после различных кадансов.

Задача № 34 (данные мелодии гармонизировать, применяя иногда ложные последовательности).

Образец.



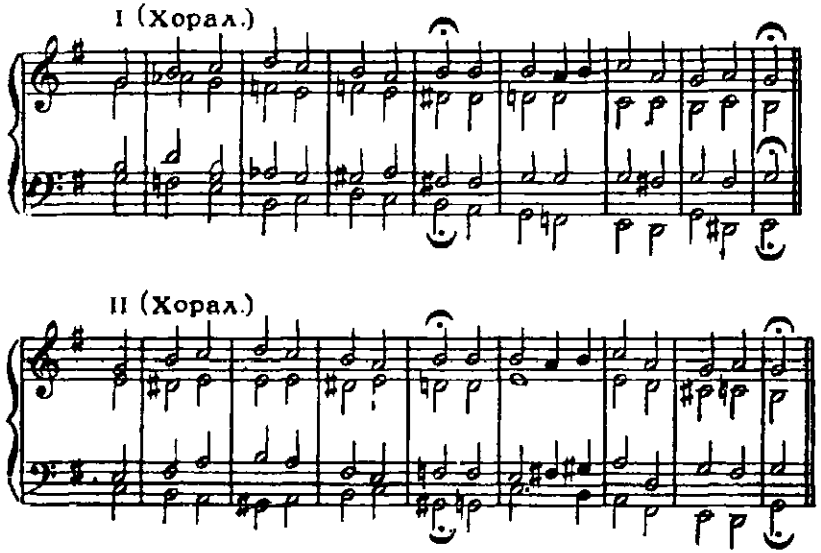
Примечание. Всевозможные ложные последовательности из других септаккордов мы предоставляем любознательному ученику отыскивать самому.

Гармонизация хорала.

§ 93. Всевозможные диссонирующие сочетания, хроматическая и внезапная модуляция и ложные последовательности могут быть применены к гармонизации хорала. Для пояснения приводим образец гармонизации двух хоральных строф различными способами.

Примечание. В отличие от строгого и свободного, такой стиль можно назвать изысканным гармоническим стилем.

Образец.



Задача № 35 (каждый данный хорал гармонизировать: во 1-х, строго аккордами, во 2-х, с разработкою задержаниями, проходящими нотами и строгою мелодическою фигурациею в трех нижних голосах, в 3-х, свободно, с употреблением диссонирующих сочетаний, ложных последовательностей и т. д. — от двух до трех раз).

ПРИБАВЛЕНИЕ I

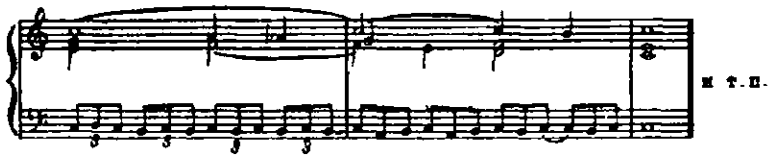
Понятие о гармонической фигурации и фигурации органного пункта.

§ 94. 1) Разложение аккорда, при котором тоны, его составляющие, берутся поочередно в любом порядке, называется гармонической фигурацией.

2) Она может быть соединена и с мелодической:

3) Гармоническая фигурация служит преимущественно для образования инструментального аккомпанемента и представляет собой предмет, относящийся к учению о свободном сочинении и составлении свободного сопровождения к данной мелодии.

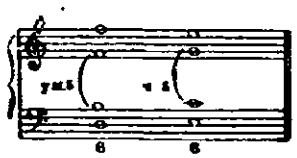
4) Пользуемся случаем упомянуть о весьма употребительных мелодических фигурациях органного пункта, напр.:



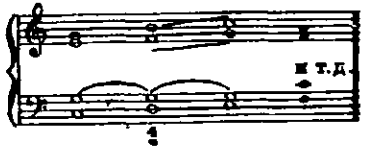
ПРИБАВЛЕНИЕ II

Некоторые отступления от строгих правил голосоведения.

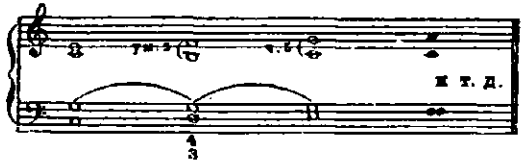
§ 95. а) Параллельные квинты, из которых первая — уменьшенная, а вторая — чистая, употребляются иногда в средних голосах при разрешении секстаккорда уменьшенного трезвучия в секстаккорд I ступени, если вводный тон в теноре:



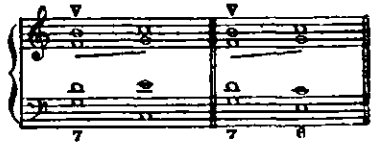
б) Ведение доминантовой септимы вверх в терцквартаккорде, если в среднем голосе выдерживается постоянная нота (доминанта):



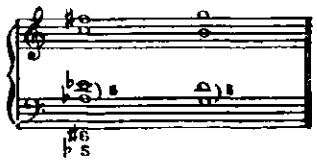
в) Оба предыдущих приема вместе при том же условии:



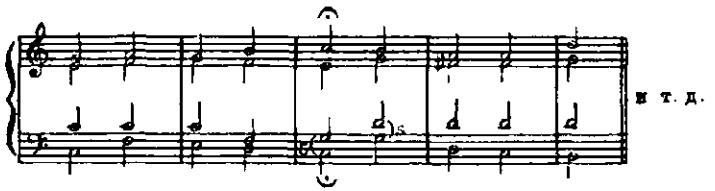
г) Ведение доминантовой септимы вверх исключительно в альте и в тесном расположении, при разрешении доминант-септаккорда в трезвучие или секстаккорд; бас обязательно идет вниз:



д) Параллельные чистые квинты при разрешении увеличенного квинт-секстаккорда:

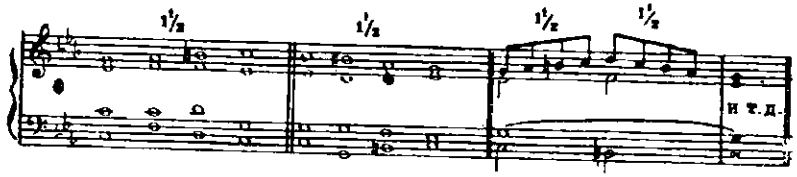


е) Параллельные чистые квинты после каденсов, при начале предложения:



ж) Параллельные или противоположные чистые квинты в заключительных кадансах, с целью получить полное тоническое трезвучие:

3) Употребление в мелодии гармонической минорной гаммы, с ходом на $1^1/_2$ тона:

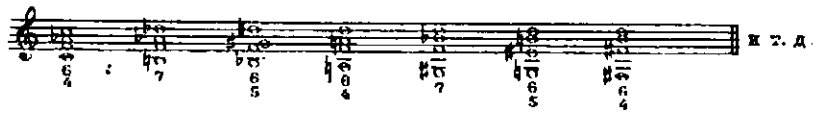


Все вышеозначенные приемы предлагаются ученику только для сведения, от применения же их следует воздержаться на время учения.

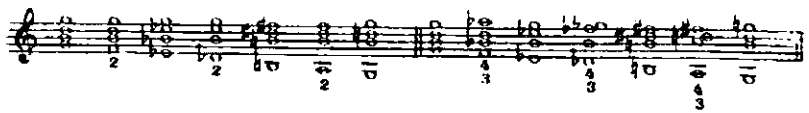
ПРИБАВЛЕНИЕ III

Секвенцеобразное примененне ложных последовательностей (наиболее употребительные прнемы).

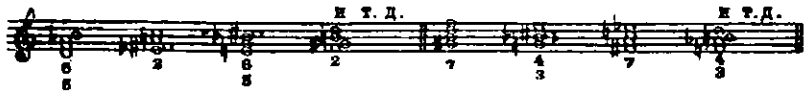
§ 96. а) Гармонизация нисходящей хроматической гаммы в басу ложными последовательностями увел. квинтсекстаккордов:



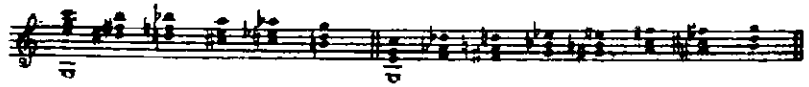
б) Гармонизация нисходящей гаммы целыми тонами в басу посредством ложных последовательностей доминантсептаккордов:



в) Хроматически восходящие и нисходящие ряды уменьшенных септаккордов:



г) Хроматически восходящие и нисходящие ряды мажорных секстаккордов в органном пункте:

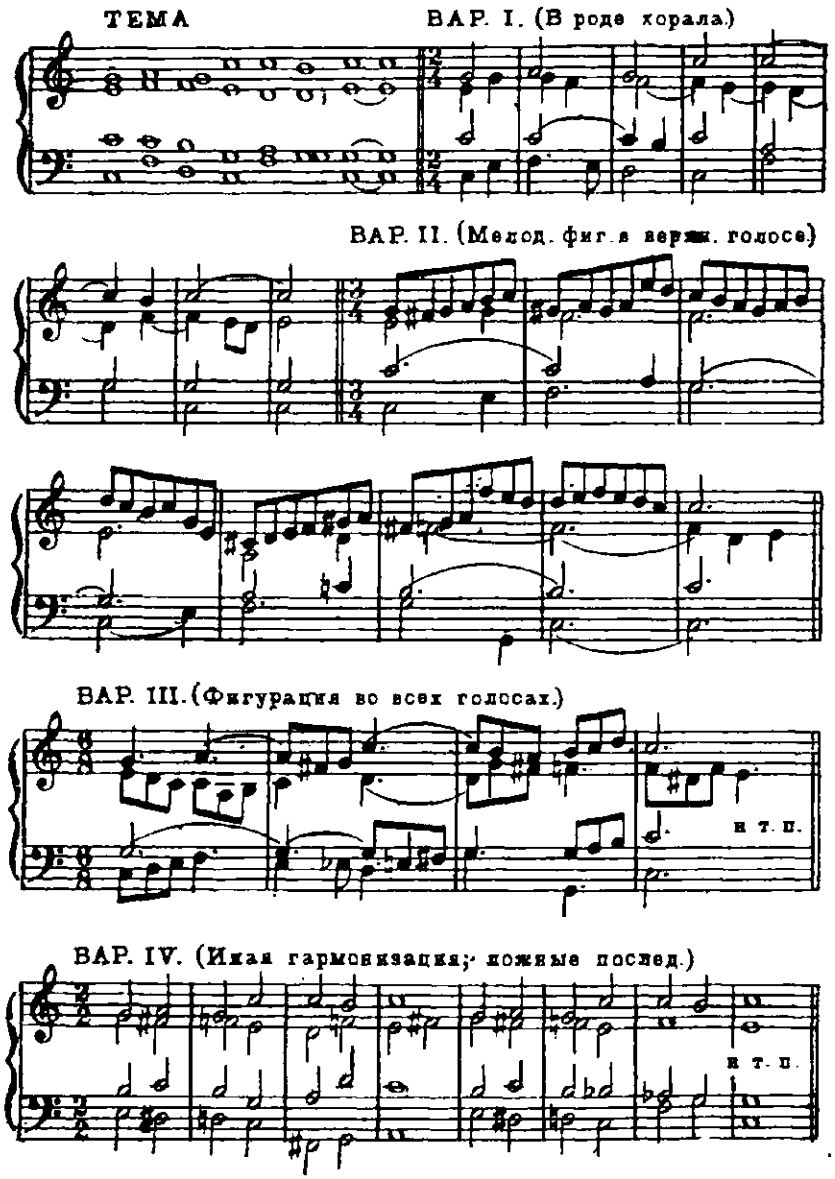


ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Под руководством опытного преподавателя ученик может приступить к сочинению свободных 4-голосных модулирующих прелюдий в 2- или 3-частной форме и к упражнениям в различных вариациях на какое-нибудь данное гармоническое предложение. Хотя объем учебника и не позволяет коснуться подробно этих занятий, тем не менее прилагаются образцы подобных упражнений.

ОБРАЗЦЫ

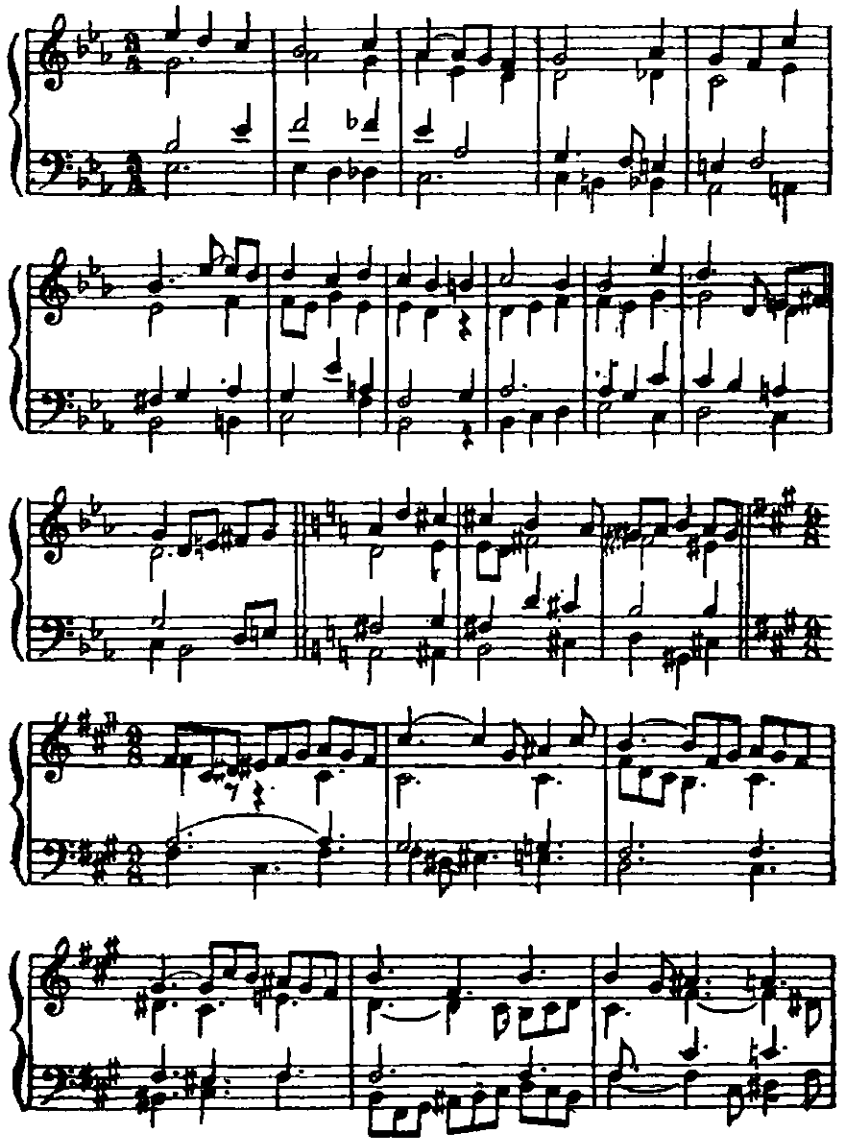
Вариации на данное гармоническое предложение.

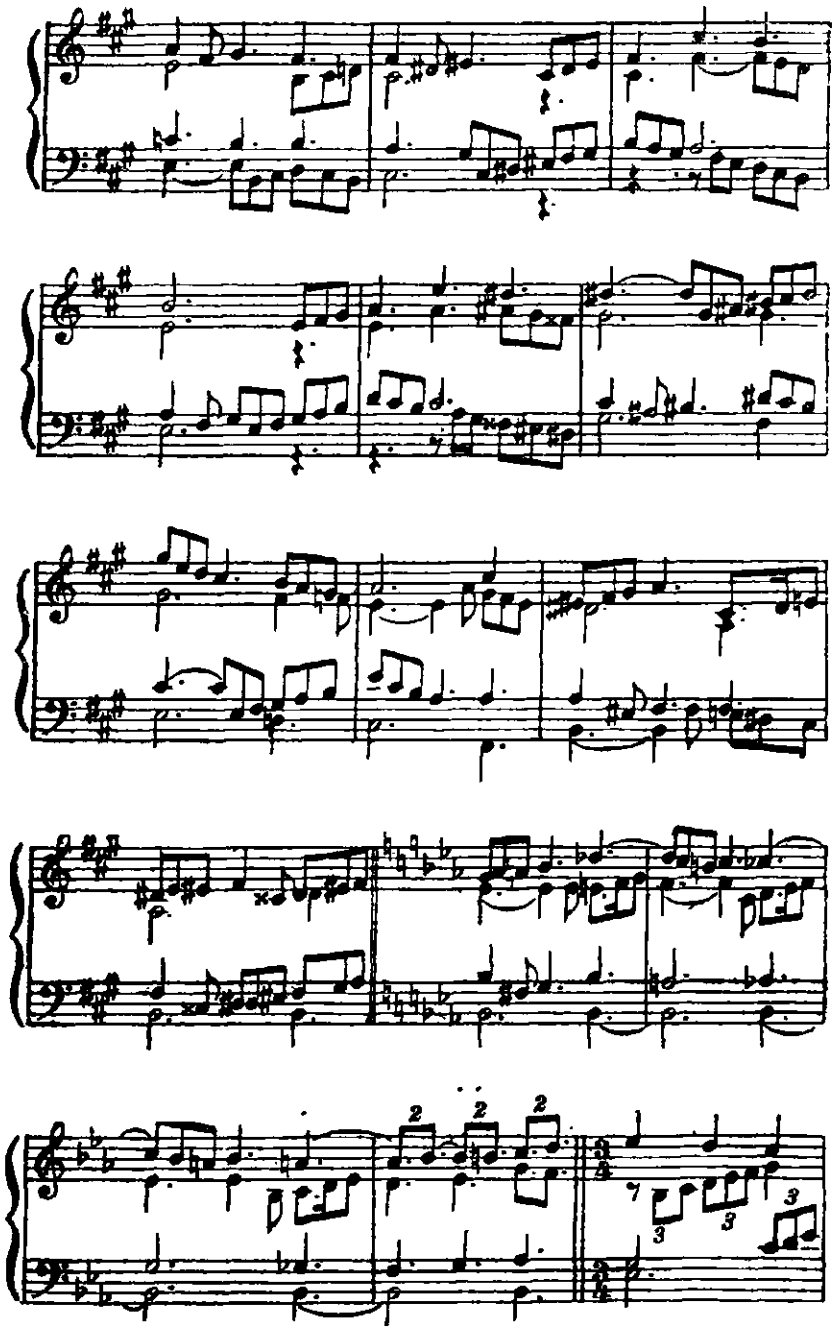


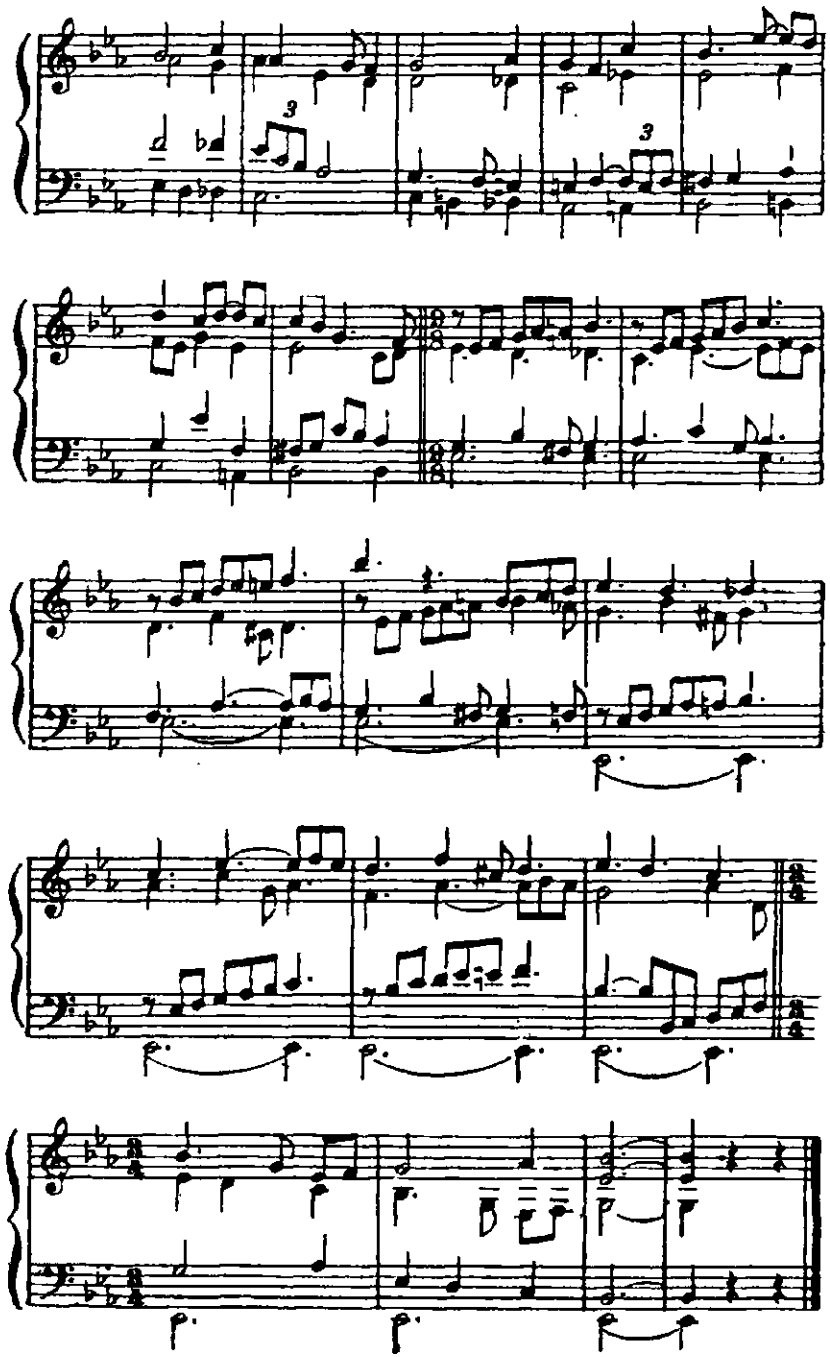
*ПРИЛОЖЕНИЕ

Модуляционная прелюдия с применением всевозможных гармонических средств.

ми ♭ — фа ♯ ми ♭ *Соч. Н. А. Соколова*



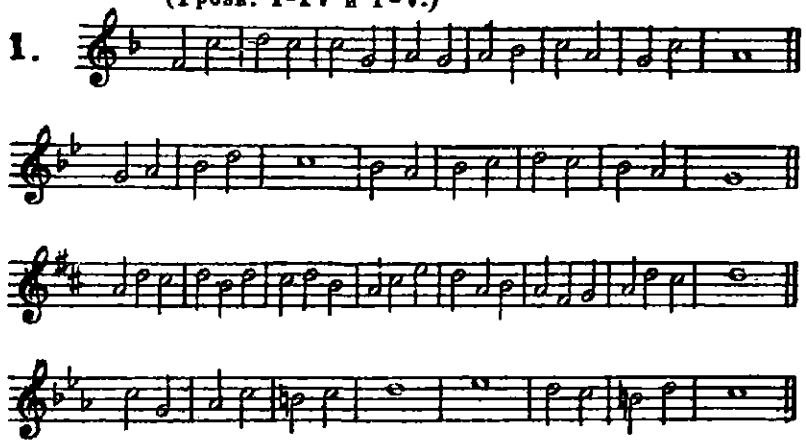




ЗАДАЧИ.

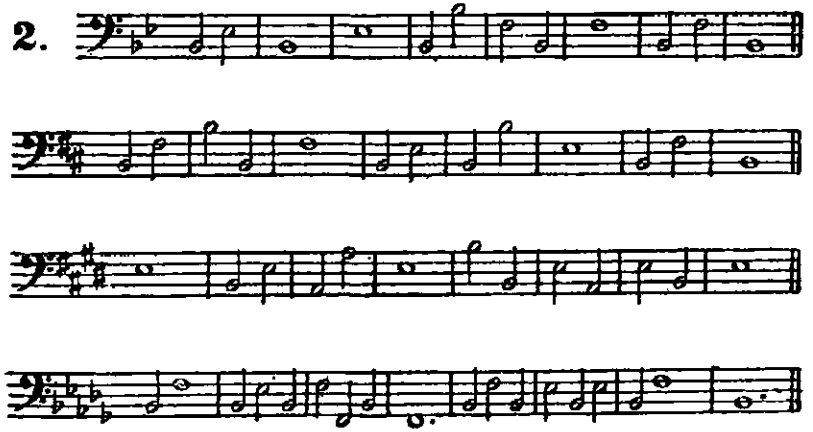
(Трезв. I-IV и I-V.)

1.



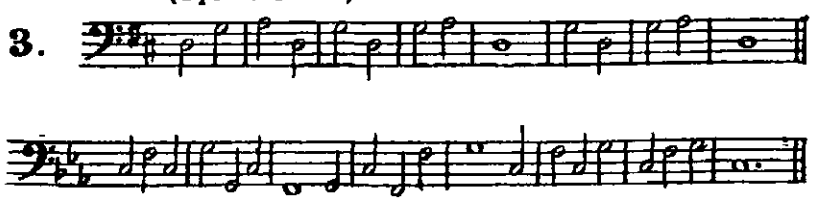
(Трезв. I-IV и I-V.)

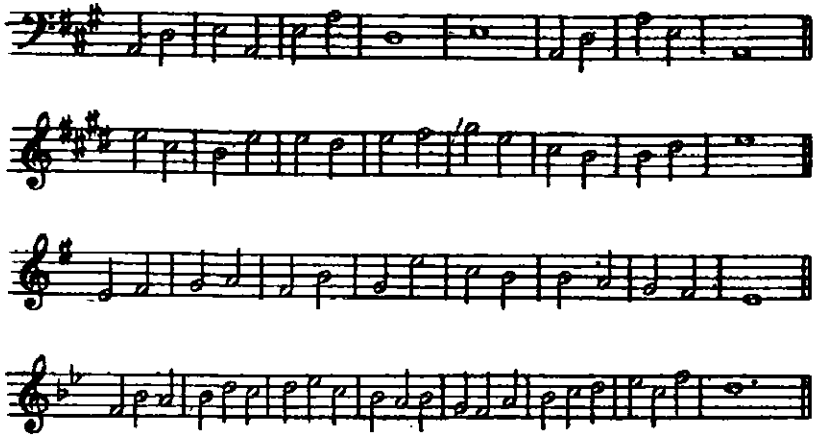
2.



(Трезв. IV-V.)

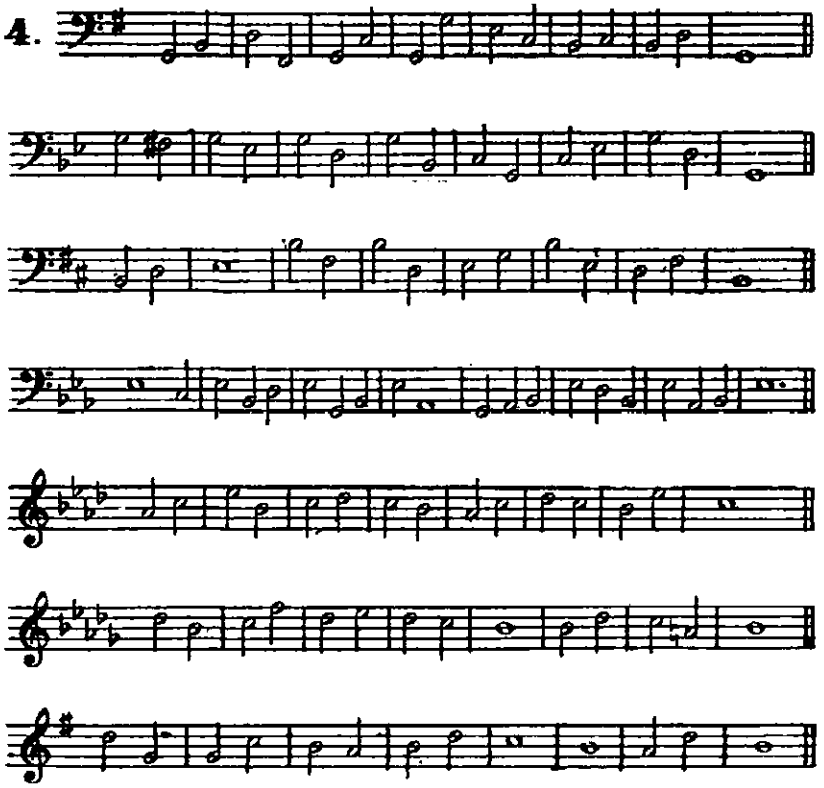
3.

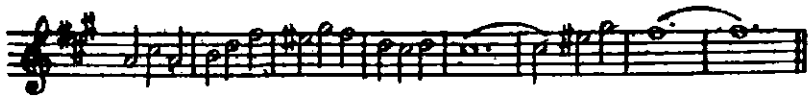




(6 акк. I-IV и I-V.)

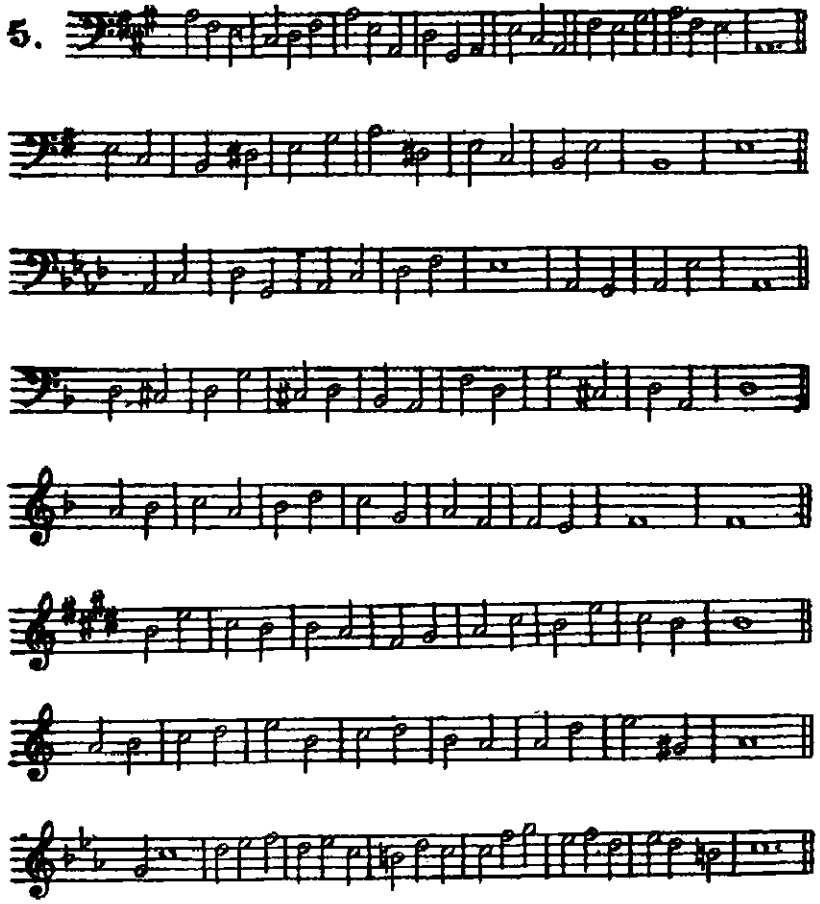
4.





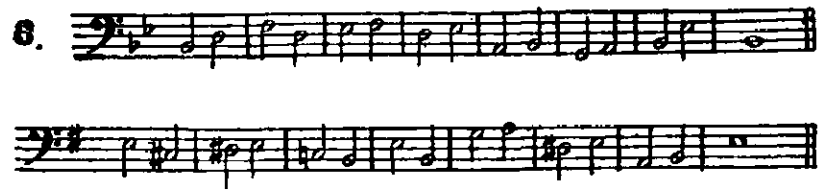
(Трезв. IV–6 акк. V; 6 акк. IV–тр. V.)

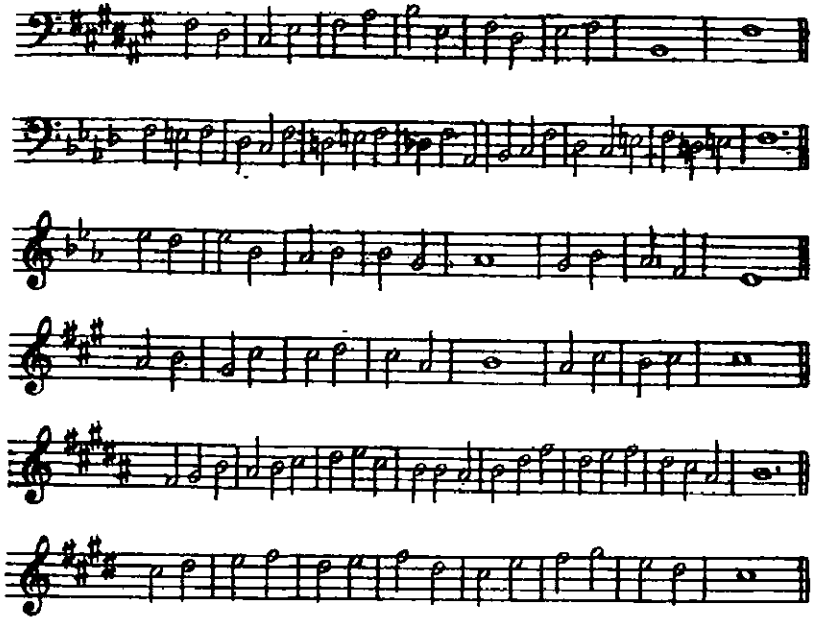
5.



(6 акк IV–V.)

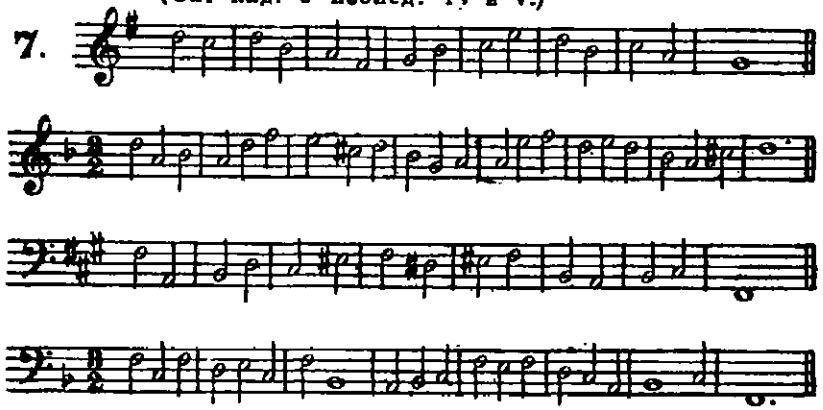
6.





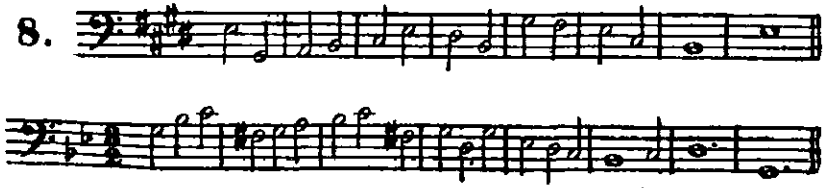
(Сл. кад. с послед. IV и V.)

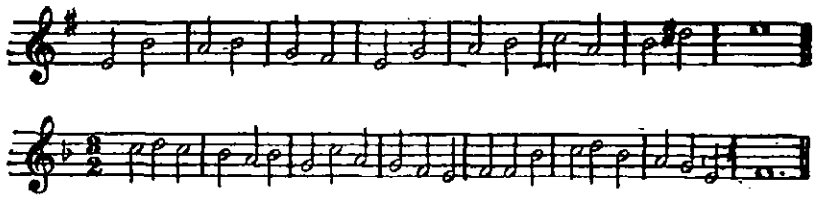
7.



(Сл. кад. с $\frac{6}{4}$ I, проход. $\frac{6}{4}$ акк.)

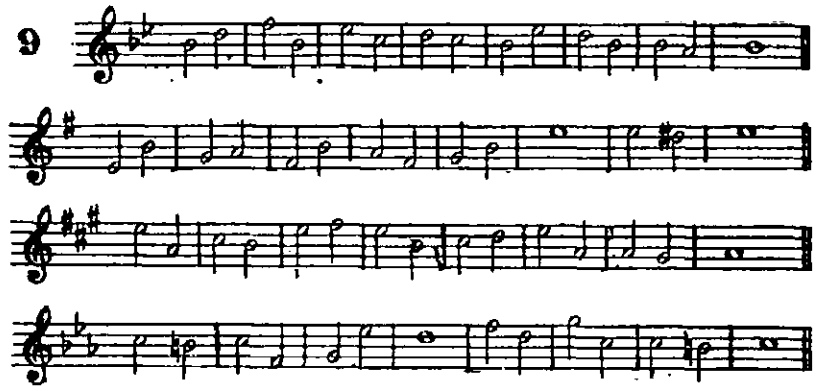
8.





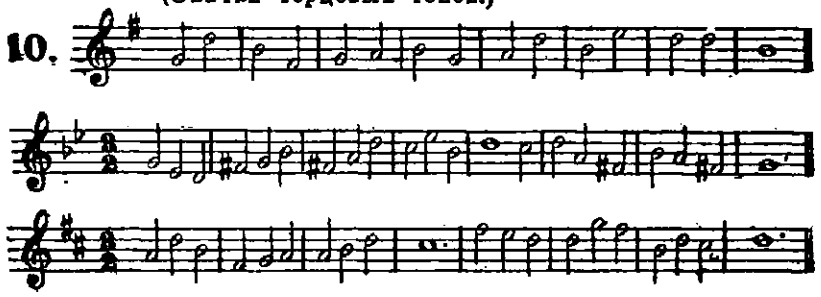
(Скачки основных тонов и квинт; в конце подводить каденсы различных форм.)

9



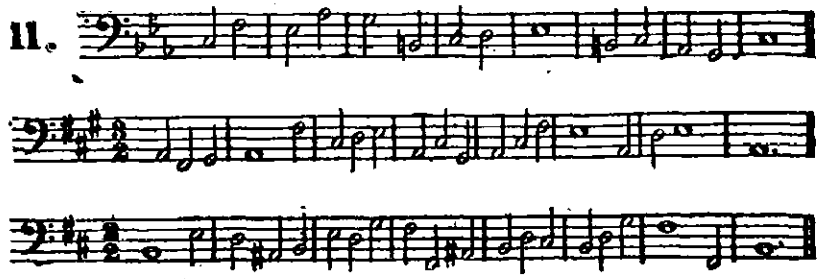
(Скачки терцовых тонов.)

10.



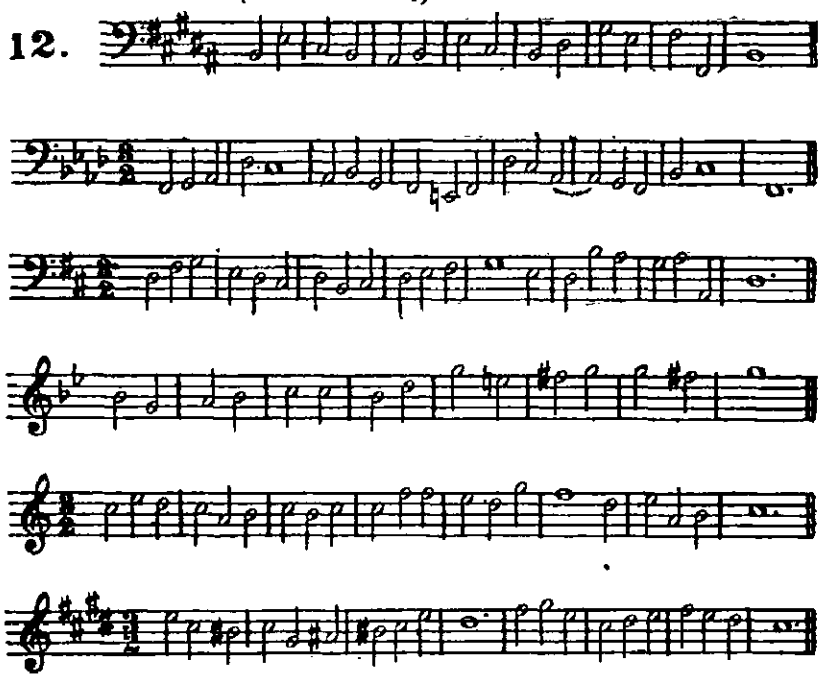
(Скачки терцовых тонов.)

11.



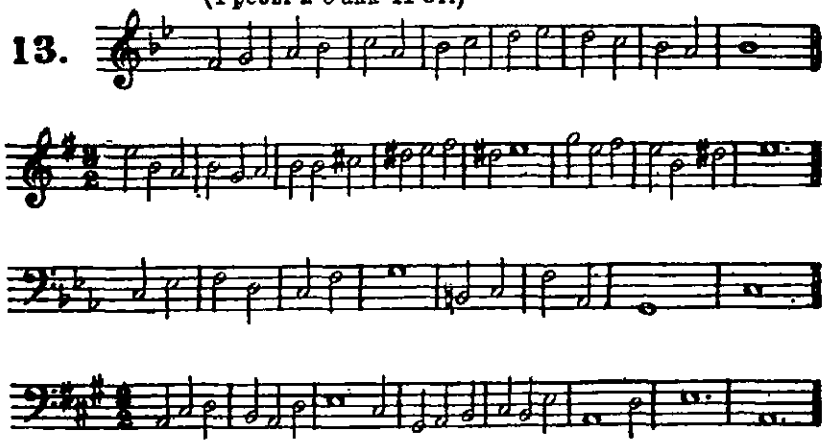
(6 акк. VII ст.)

12.



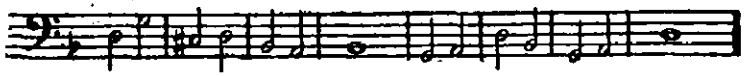
(Трезв. и 6 акк II ст.)

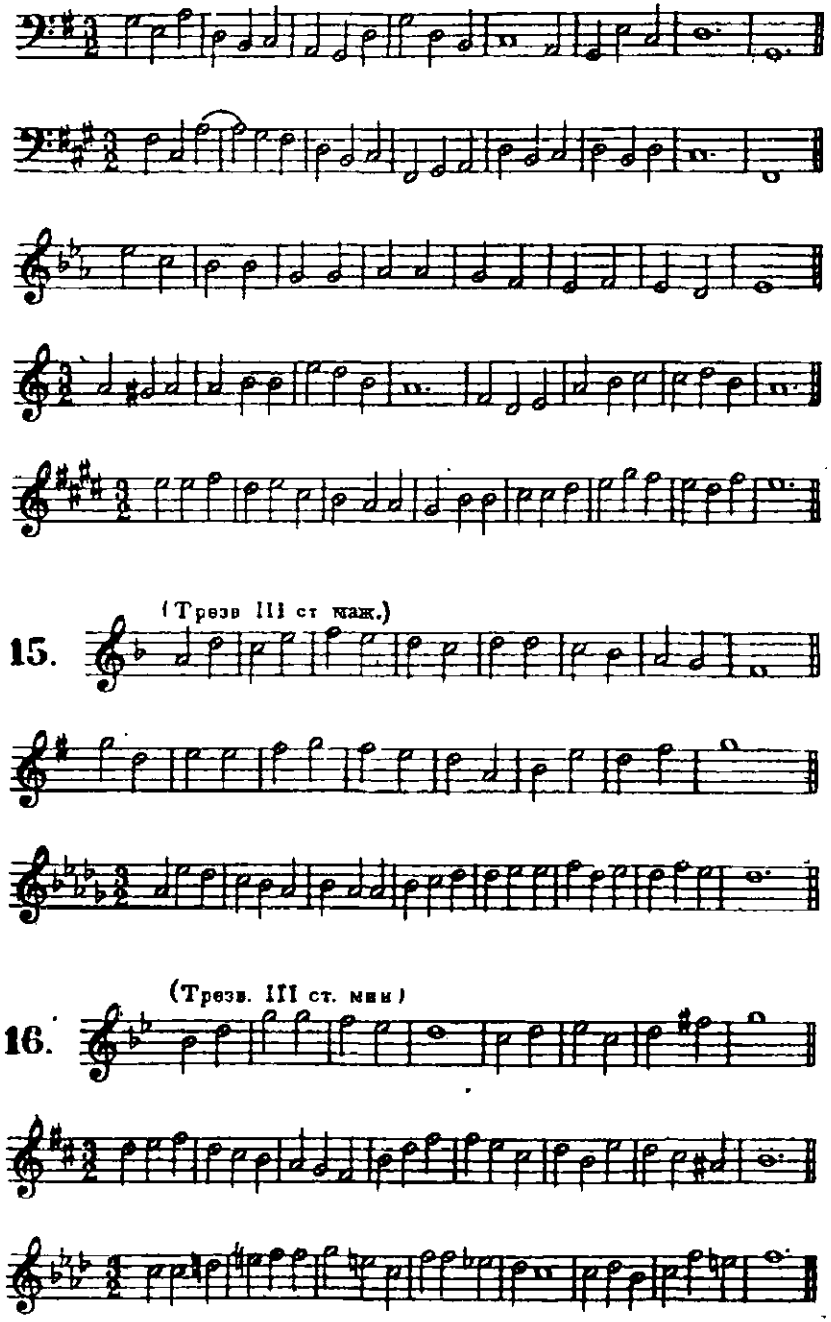
13.



(Трезв. V.I ст.)

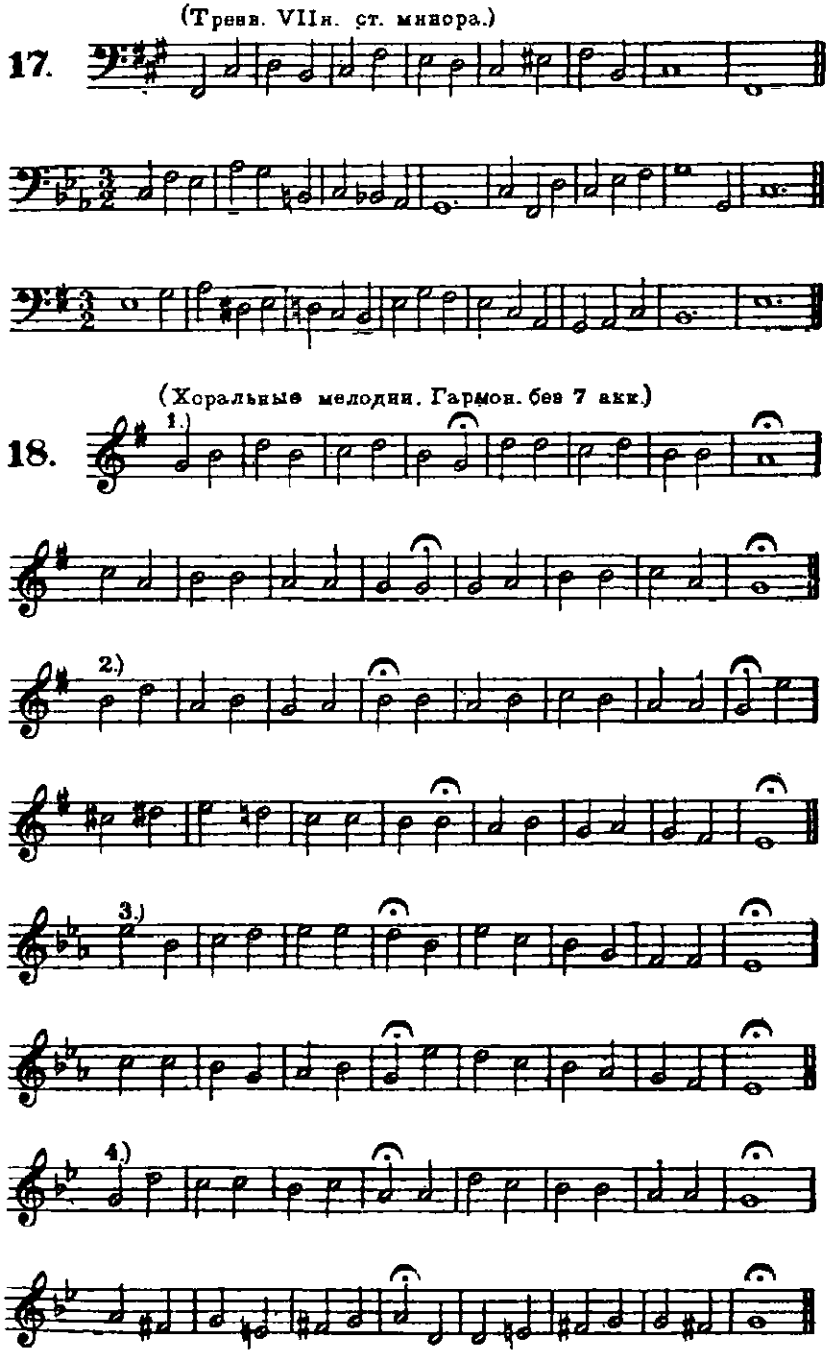
14.





15. (Трезв. III ст. маж.)

16. (Трезв. III ст. мин.)



17. (Трезв. VII н. ст. минора.)

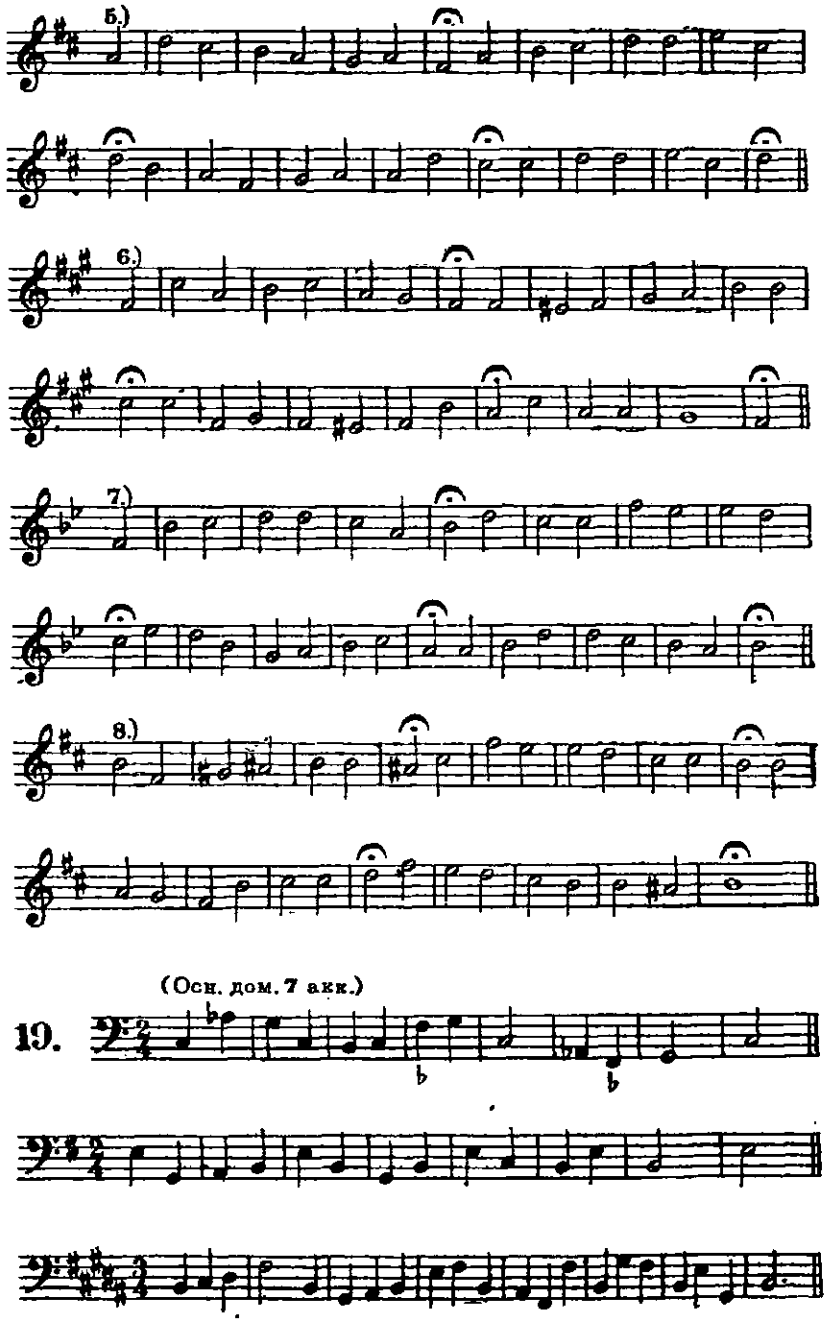
18. (Хоральные мелодии. Гармон. без 7 акк.)

1.)

2.)

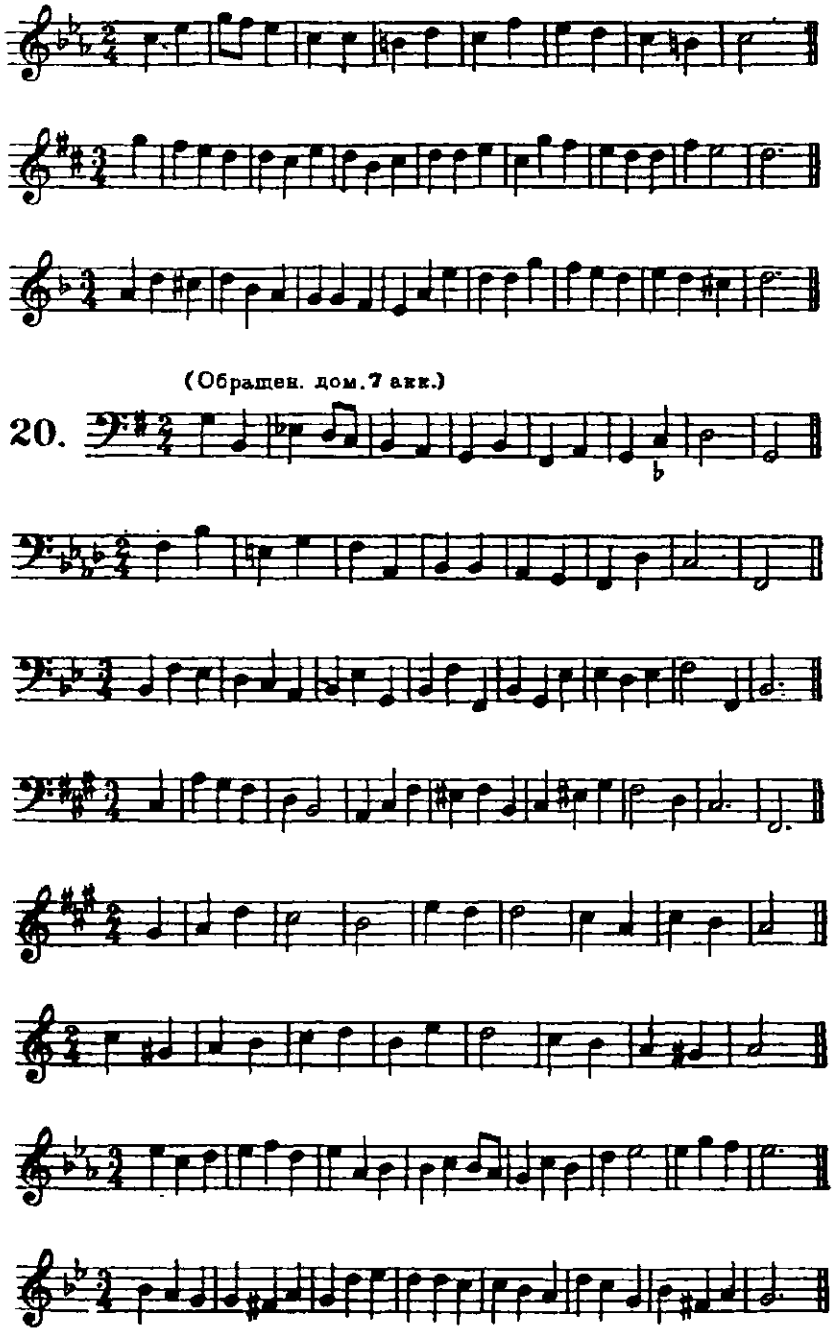
3.)

4.)



(Осн. дом. 7 акк.)

19.

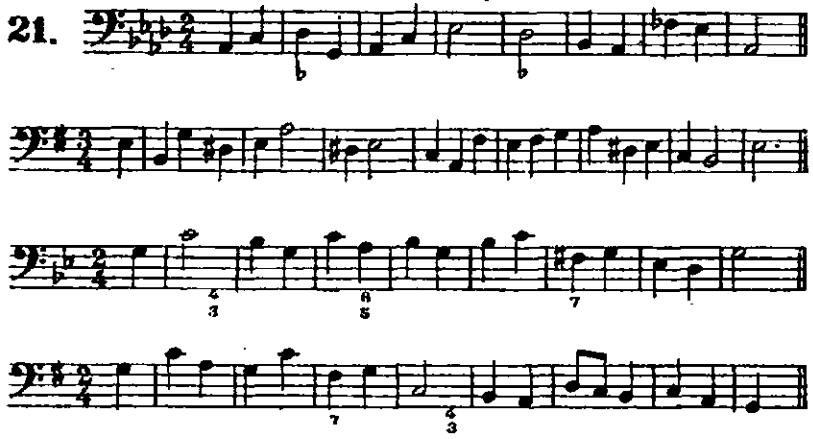


(Обращен. дом. 7 акк.)

20.

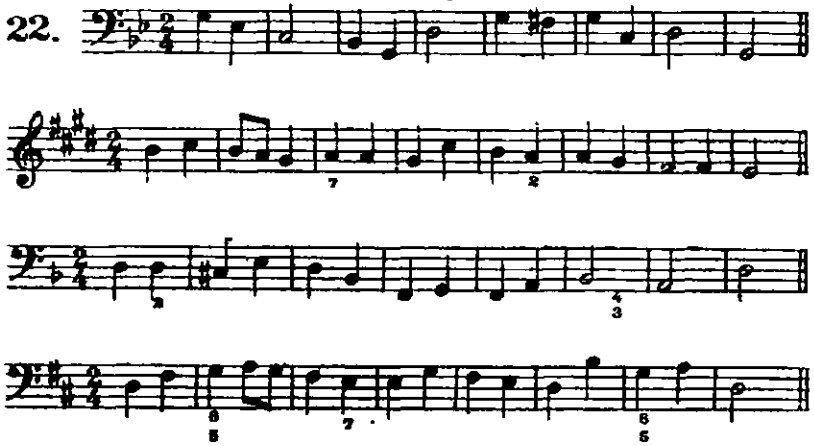
(Вводн. 7 акк. и его обращения.)

21.



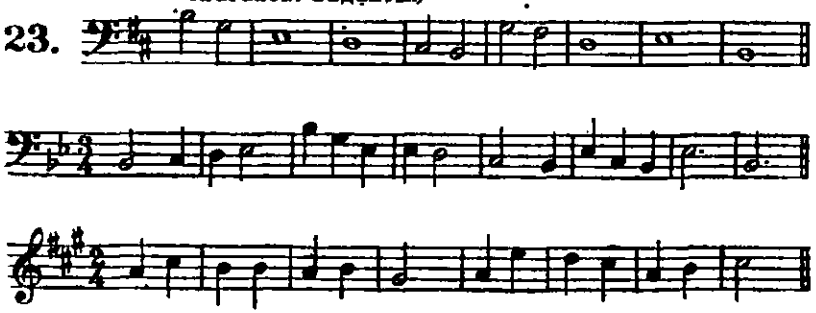
(7 акк. II ст. и его обращения.)

22.



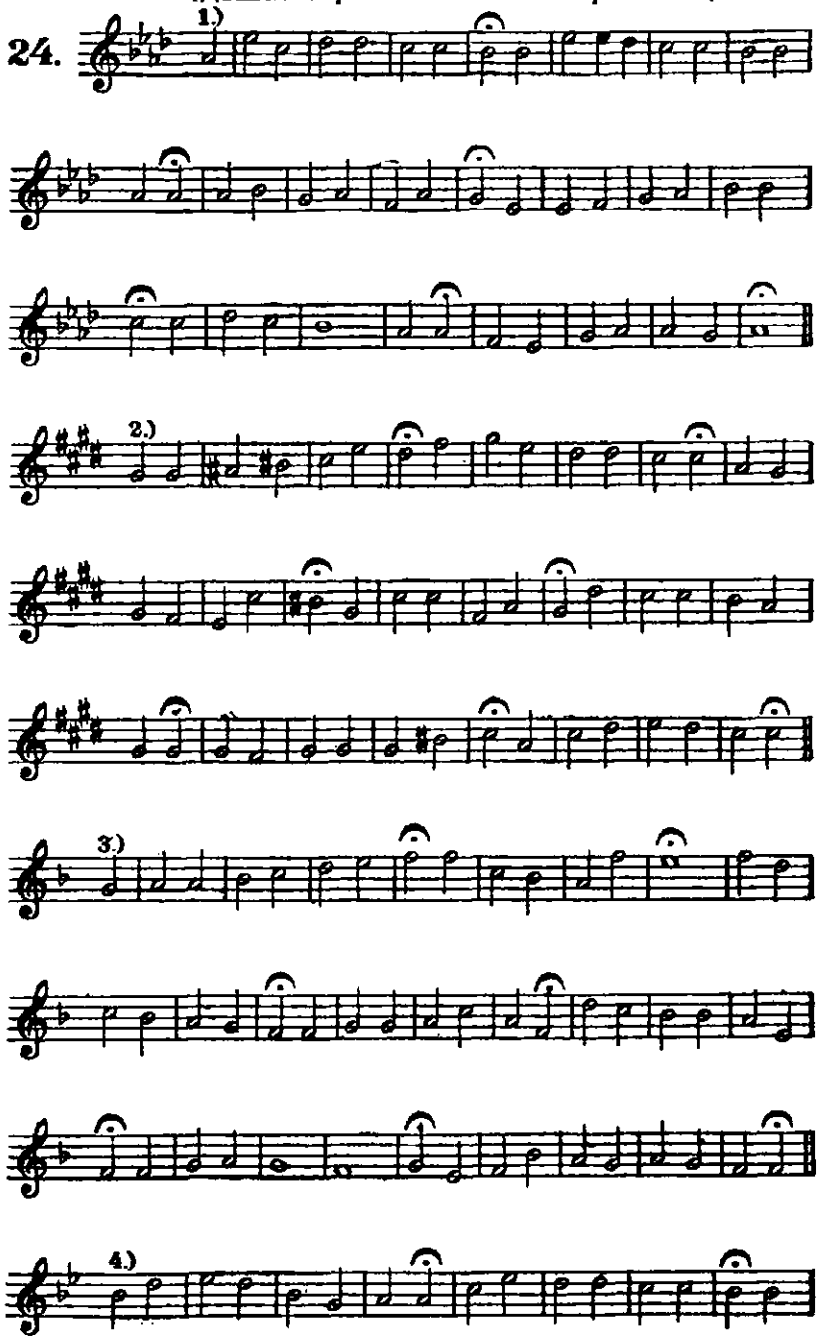
(Плагальн. каденсы.)

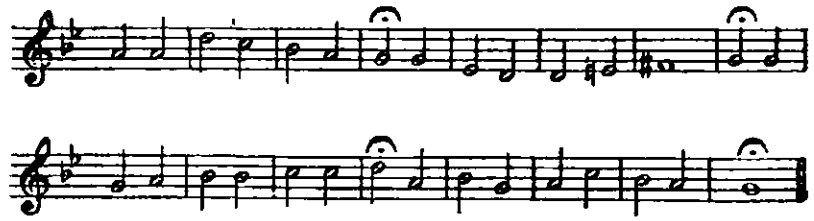
23.



(Данные хоральные мелодии Гар. с 7 акк.)

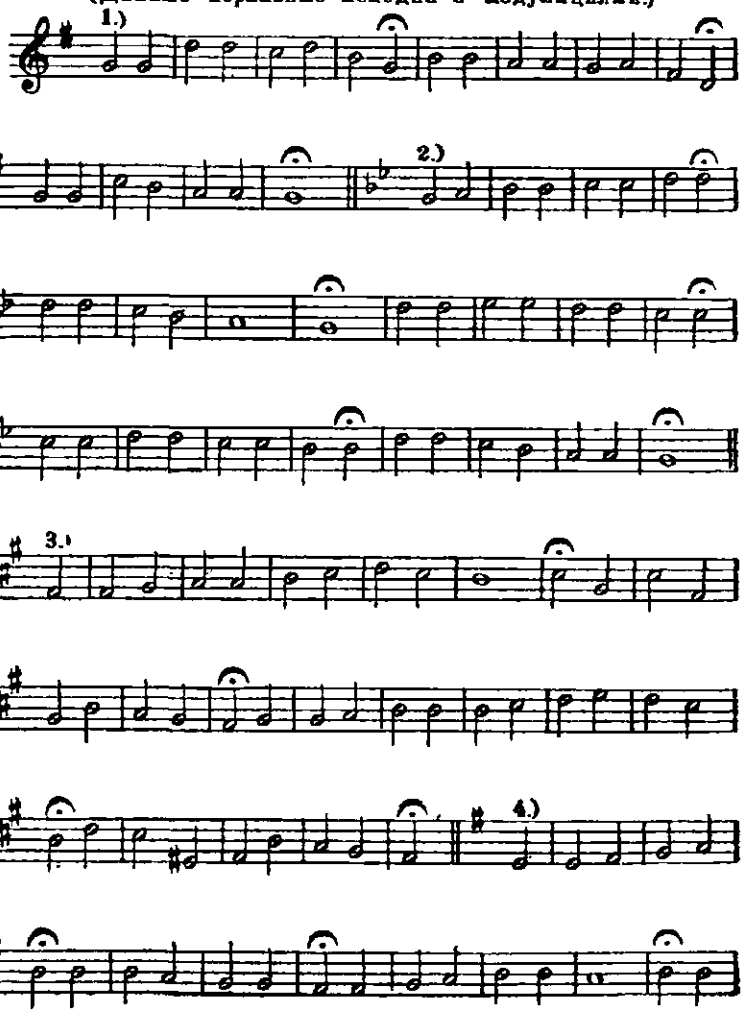
24.

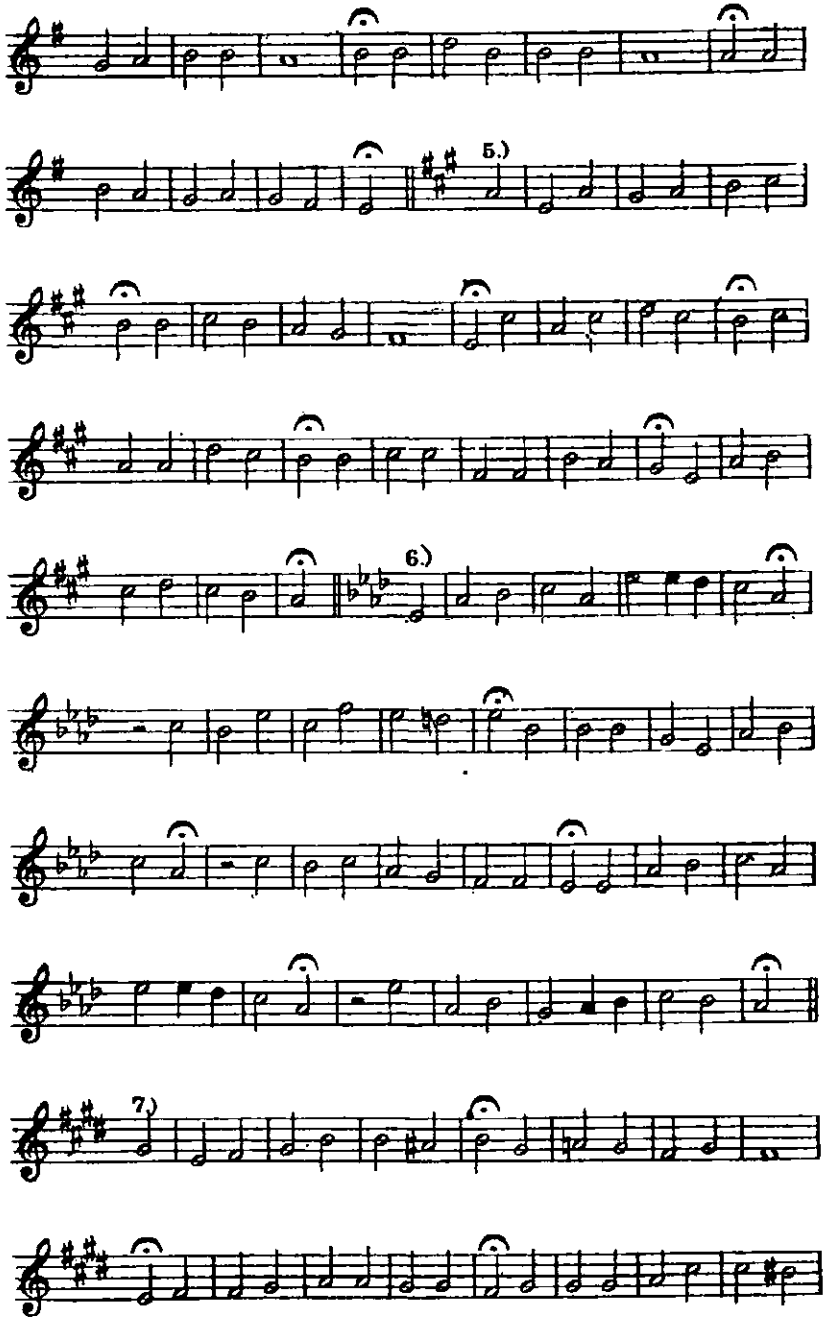


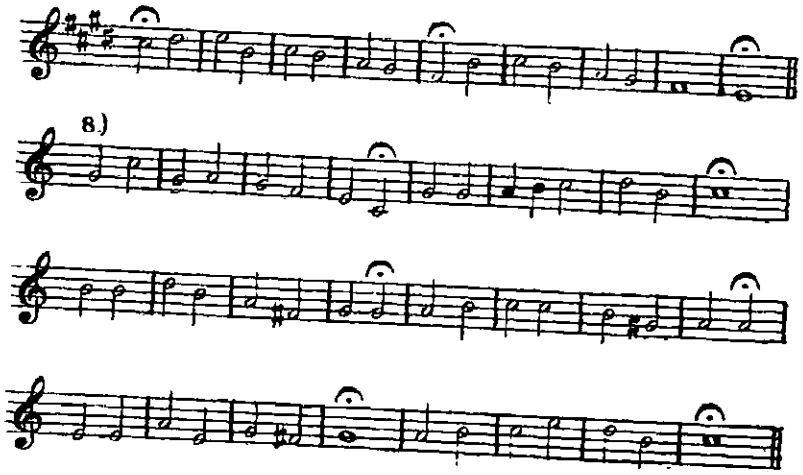


(Данные хоральные мелодии с модуляциями.)

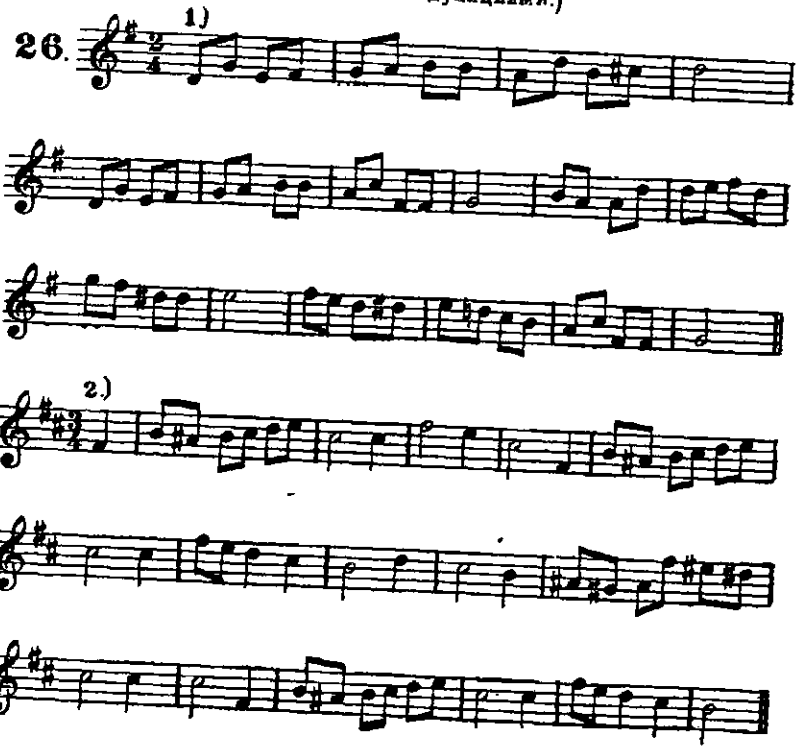
25.



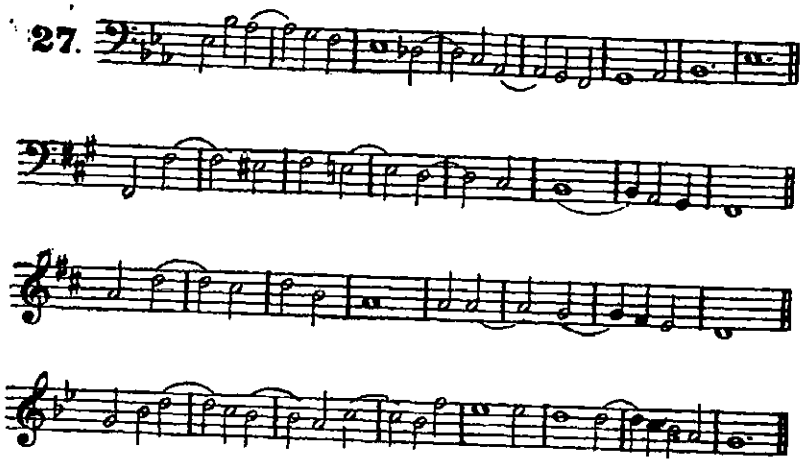




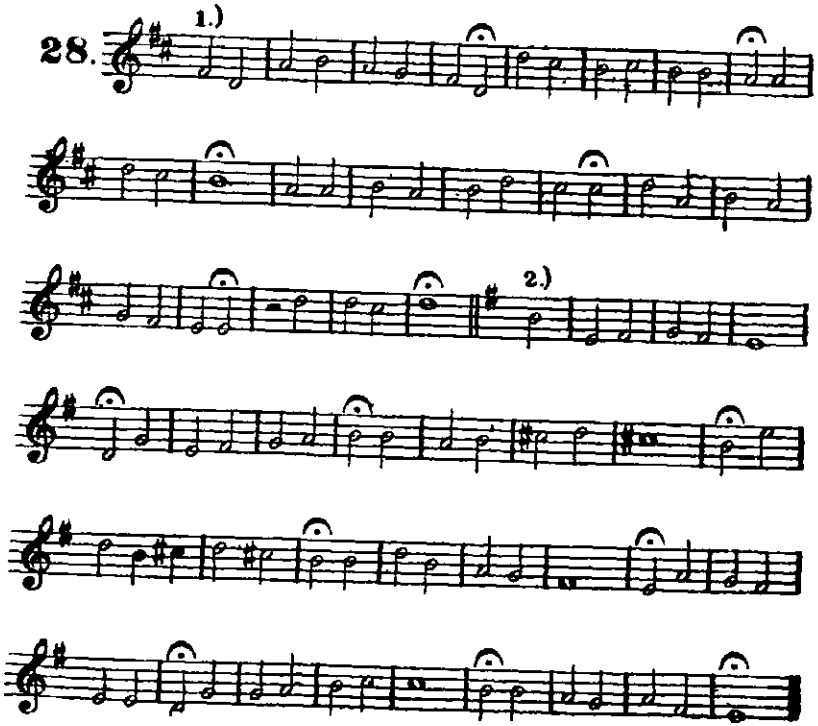
(Данные мелодии с модуляциями.)

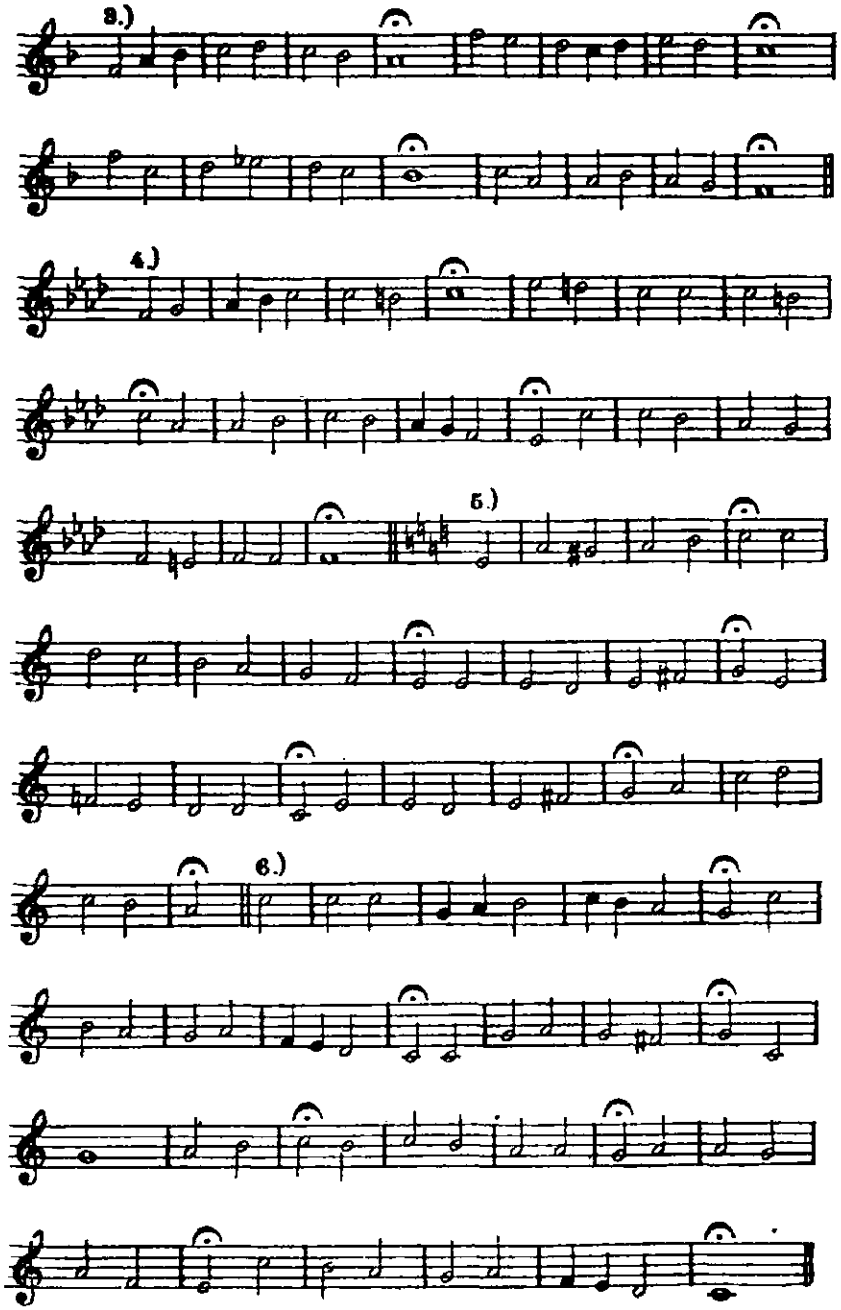


(Задержания.)



(Гармонизировать данные хоралы с фигурацией в трех нижних голосах, четвертями и восьмыми.)

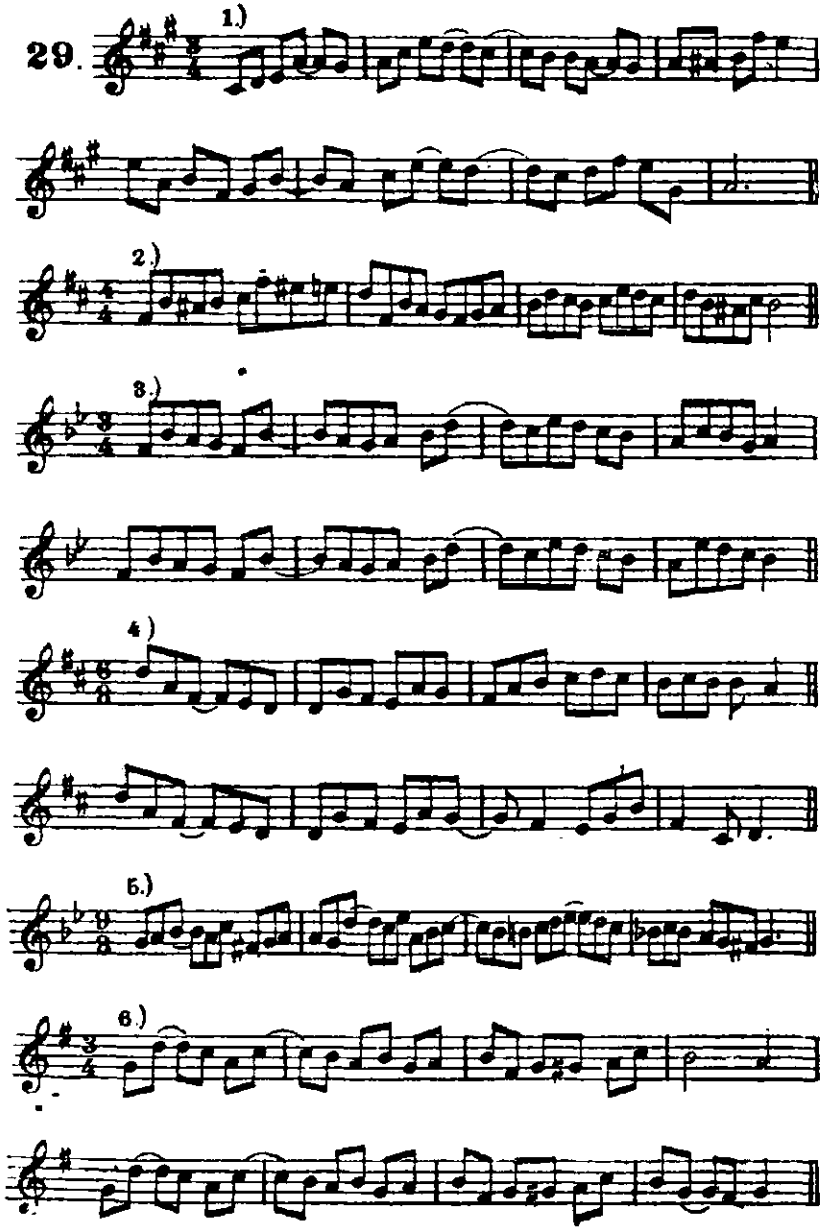




Строгая мелодическая фигурация.

Гармонизировать данные мелодии, заключающие в себе проходящие, вспомогательные ноты и задержания.

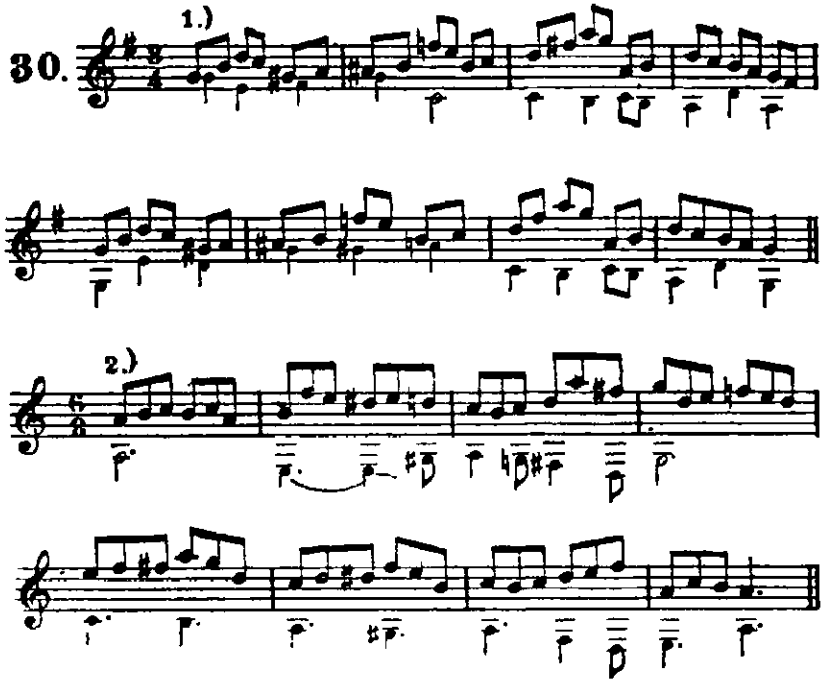
29.



Свободн мелод. фигур

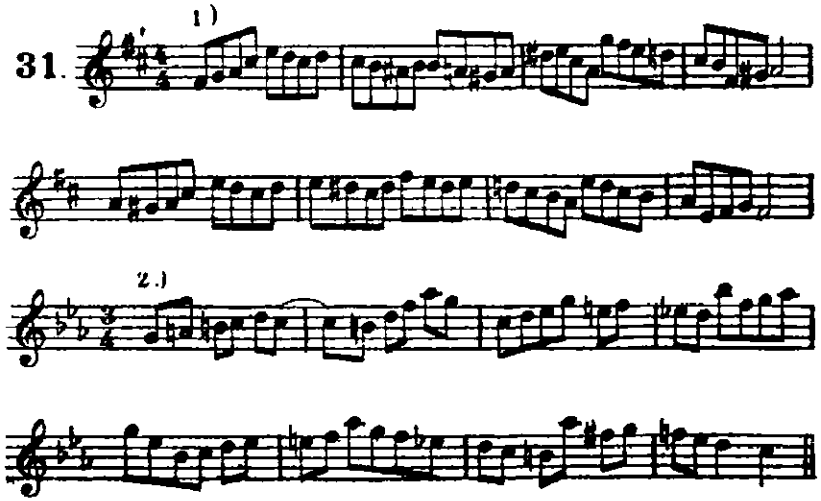
Данные мелодии с басами.

30.



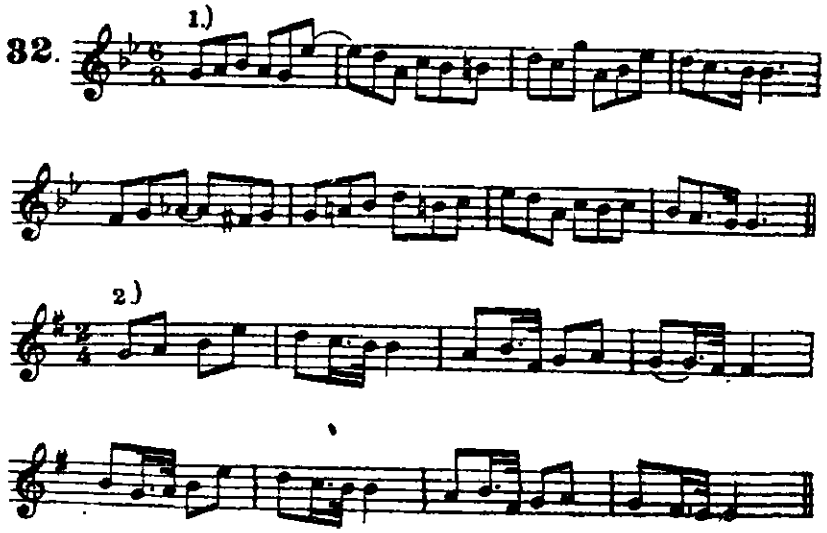
Данные мелодии без басов.

31.



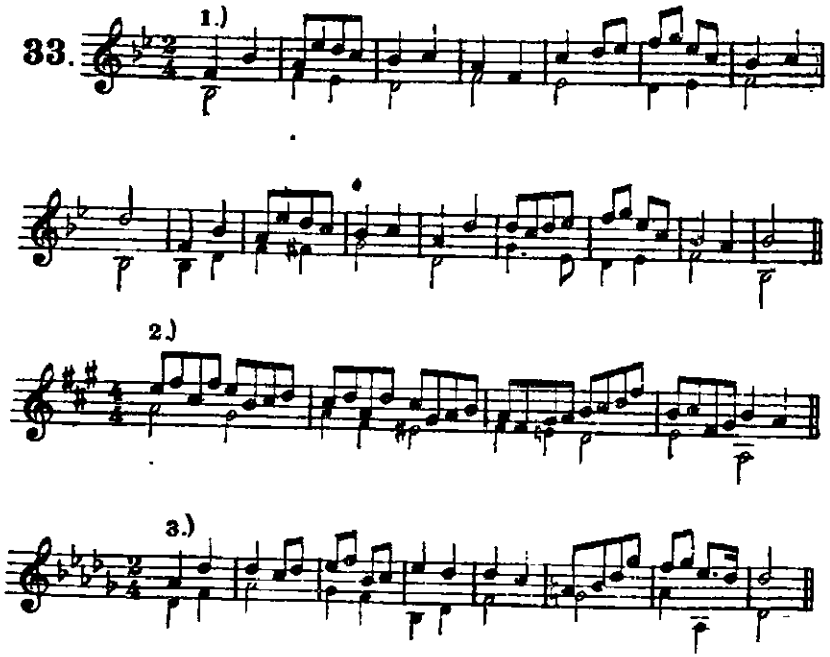
Данные мелодии. (Предъем.)

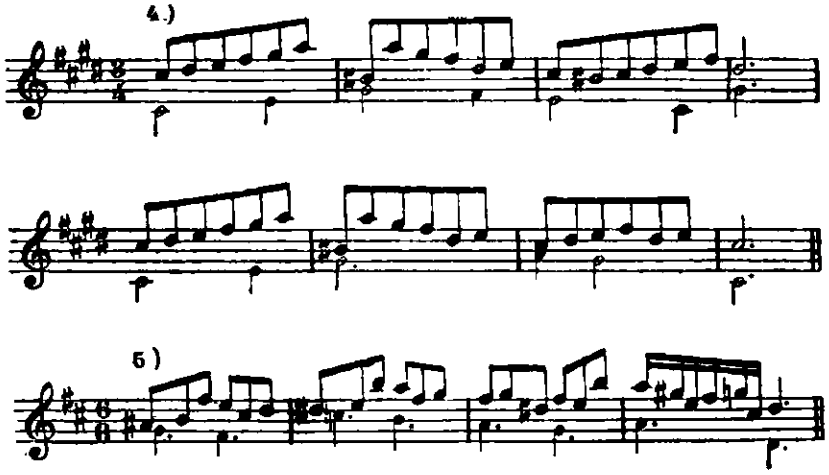
32.



Данные мелодии с басами. (Скачки от диссон.)

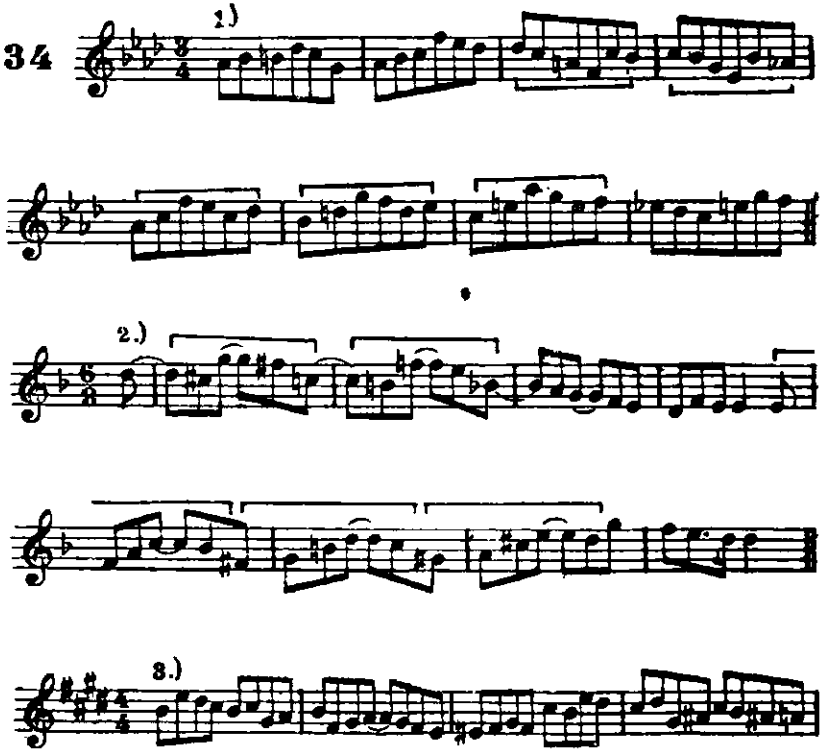
33.

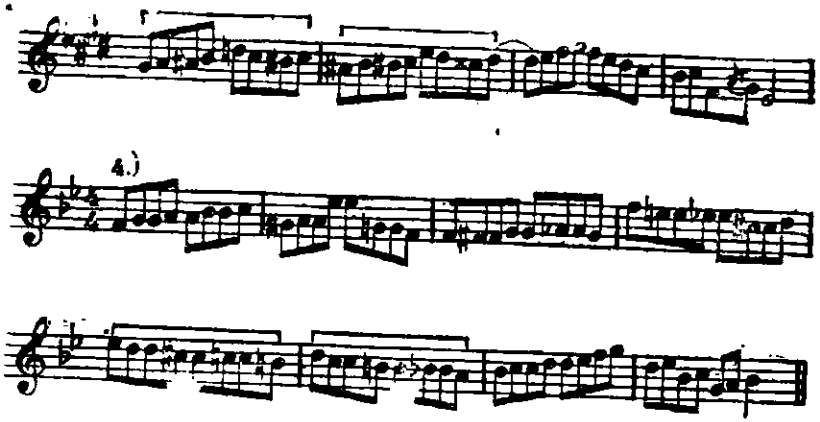




(Данные мелодии Ложи. послед.)

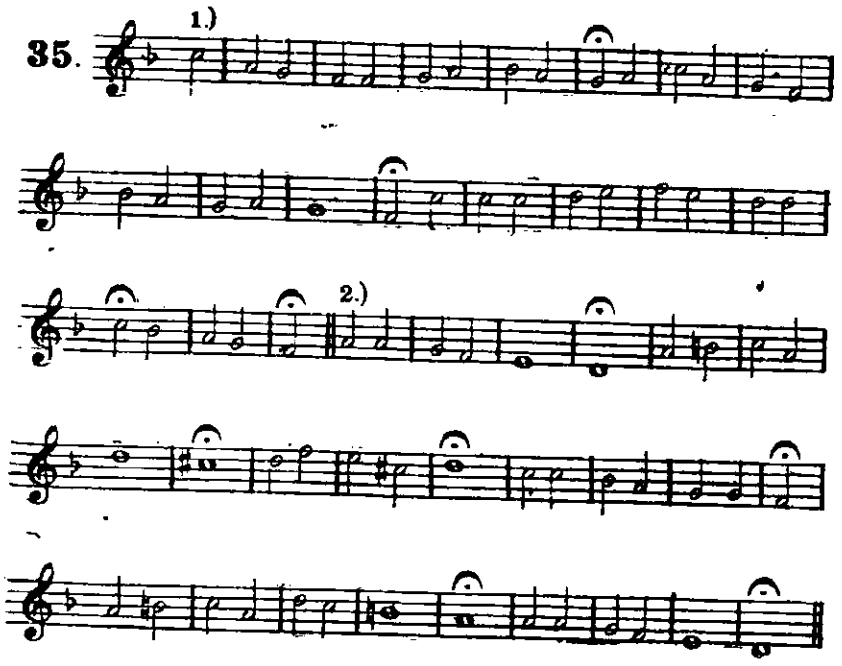
34

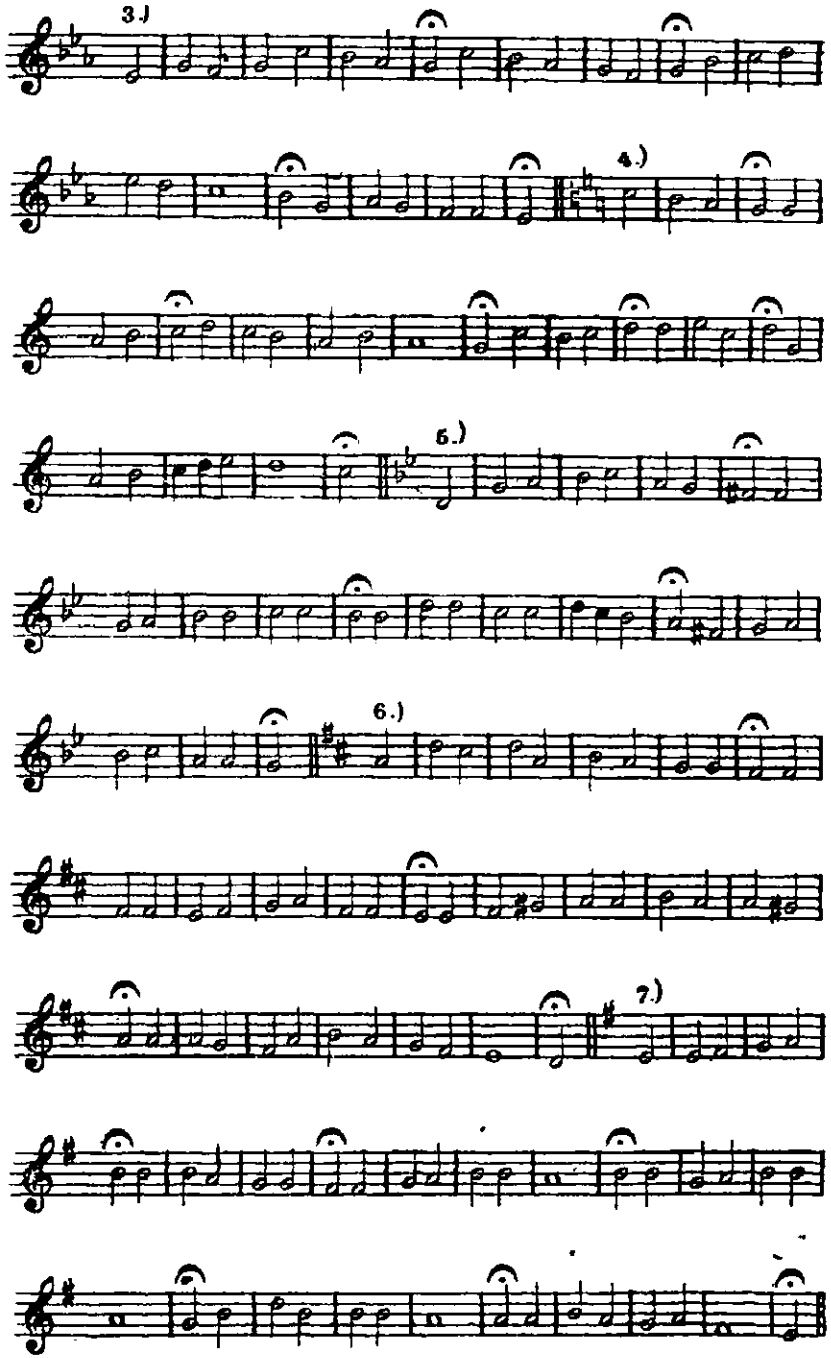


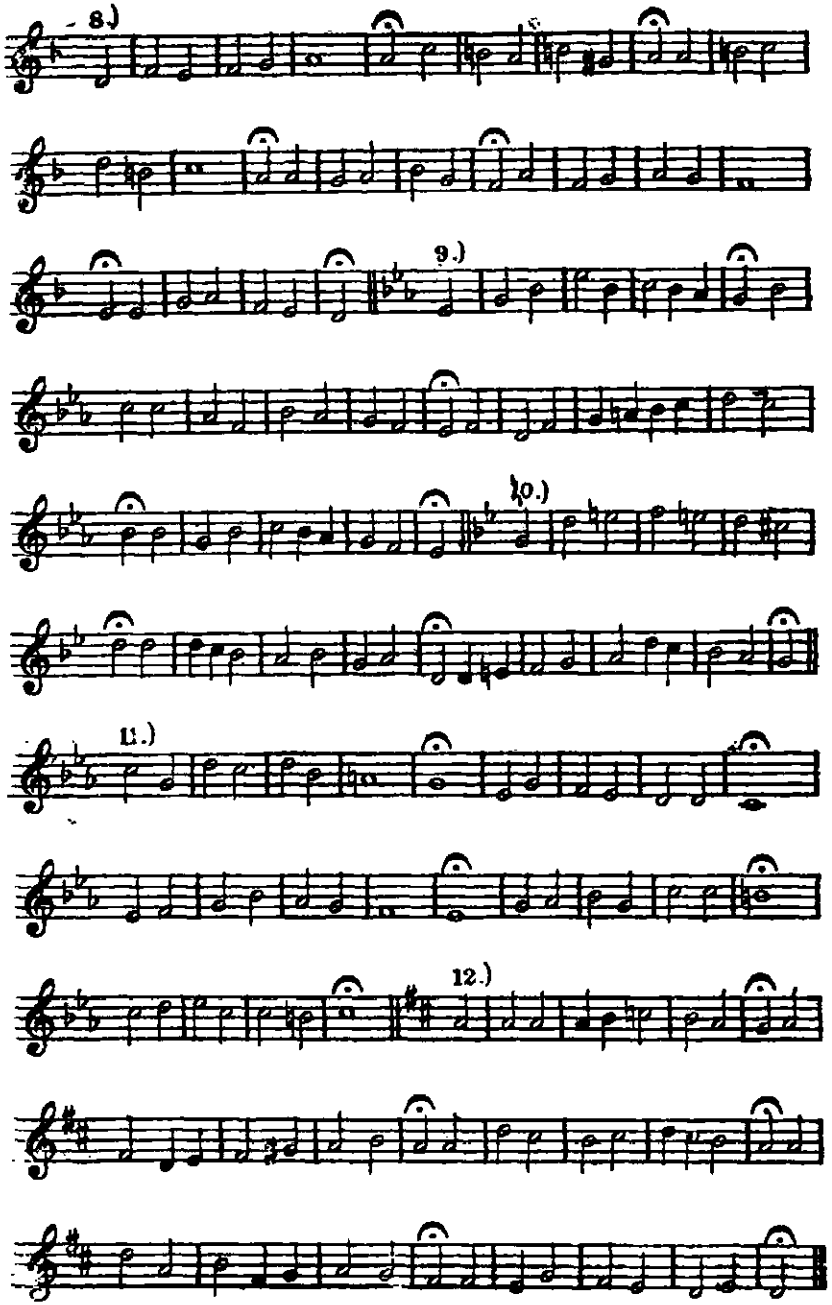


Каждый данный хорал гармонизировать, во 1-х, строго аккордами; во 2-х-с разработкою задержаниями, проходящими нотами и строгою мелодическою фигурацией в трех нижних голосах; в 3-х- свободно. с употреблением диссонирующих сочетаний, ложи. последов. и т.д. от двух до трех раз.

35.




3.)
4.)
5.)
6.)
7.)


8.)
9.)
10.)
11.)
12.)

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие к 1-му изданию 3
Предисловие к 9-му изданию 5
Предисловие к 13-му изданию 6
Предисловие к 16-му изданию 6
Введение 7

Отдел I. Предварительные понятия.

Трезвучия 11
Септаккорды 14
Натуральные и искусственные лады. Главные и побочные аккорды . . 15
Трезвучия 16
Септаккорды 17
Соотношение трезвучий 18
4-голосное сложение. Голосоведение 19
Удвоения. Тесное и широкое расположение. Мелодическое положение трезвучий 19
Гармоническое и мелодическое соединение трезвучий 21
Запрещенные последовательности и ходы 22

Отдел II. Гармонизация аккордами в пределах одного строя.

Консонирующие сочетания.

Соединение основн. трезвучий I с IV и I с V ступ. и обратно . . 23
Соединение основн. трезвучий IV и V ступеней 25
Соединение секстаккордов с трезвучиями I—IV и I—V ступ. 26
Соединение секстаккорда IV ступ. с основн. трезвучием V 27
Соединение основн. трезвучия IV ступ. с секстаккордом V 28
Соединение двух секстаккордов IV и V ступеней 29
Простые полные автентические и плагальные каданс 30
Сложный каданс с последовательностью субдоминанты и доминанты . 31
Сложный каданс с квартсекстаккордом I ступени 31
Проходящий квартсекстаккорд 32
Половинные каданс 33
Скачки на кварты и квинты в мелодии и средних голосах 34
Скачки терцовых тонов в мелодии 36
Скачки терцовых тонов в басу 37

Секстаккорд уменьшенного трезвучия VII-ступ. 38
Трезвучие и секстаккорд II ступ. 40
Основное трезвучие VI ступ.; прерванный каданс 41
Основное трезвучие III ступ. в мажоре 43
Основное трезвучие III натуральной ступени в миноре. Фригийский каданс 1-го рода 44
Основное трезвучие VII натуральной ступ. в миноре. Фригийский каданс 2-го рода 44
Гармонизация хорала (без модуляции) 45
Минорное субдоминантовое трезвучие и секстаккорд II ступени гармонического мажорного лада 47

Диссонирующие сочетания.

Доминант-септаккорд. Основной вид 47
Обращения доминант-септаккорда 50
Вводные септаккорды VII ступени: малый и уменьшенный . . . 53
Септаккорд II ступ. и его обращения 54
Особые формы плагальных кадансов 56
Применение септаккордов к гармонизации хорала 57
Нонаккорд 57
Соотношение всех трезвучий лада. Секвенции из трезвучий 59
Соотношение всех септаккордов лада. Секвенция из септаккордов . . 62
Прибавление. Свободное употребление всех ступеней лада 64

Отдел III. Модуляция.

Предварительные понятия 69
Близкие строи или 1-я степень сродства 69
Модуляция без хроматизма 70
Модуляция через параллельный строй 71
Участие трезвучия IV ст. мелодического минора 72
Модуляция непосредственно через тоническое трезвучие последующего строя 72
Хроматизм и ложные последовательности. Перечень 73
Хроматическая модуляция 74
Влияние трезвучия IV ст. мелодического минора 76
Переходы и отклонения 76
Применение модуляции к гармонизации мелодий 79
2-я степень сродства. Модуляционные планы 81
Модуляция совершенная 84
Модуляция несовершенная 86
Далекие или отдаленные строи 86
Органный пункт 88
Прибавление. Верхние и средние выдержанные тоны . . . 90

Отдел IV. Мелодическая фигурация.

Проходящие ноты. Общие понятия 91
Диатонические проходящие ноты 91

Хроматические проходящие ноты 93
Простые, двойные и т. п. хроматические проходящие 94
Вспомогательные или украшающие ноты 95
Задержания. Общие положения 98
Задержания нисходящие 100
Задержания восходящие, двойные и тройные 102
Прибавление. Задержание уменьш. октавы или увелич. примы 104
Строгая мелодическая фигурация 105
Фигурированный хорал и гармонизация мелодий, содержащих мелодическую фигурацию 108
Свободная мелодическая фигурация 112

Отдел V. Энгармонизм и внезапная модуляция.

Хроматически-видоизмененные аккорды 118
Ложный доминант-септаккорд и ложный уменьш. септаккорд II ступени 118
Мажорное трезвучие на пониженной II ступени гармонического мажора и минора и доминант-септаккорд с пониженной квинтой 120
Аккорды с увеличенной квинтой 121
Аккорды с увеличенной секстой 122
Средства для энгармонической модуляции. 124
Энгармонизм аккордов с увелич. секстой 124
Энгармонизм уменьшенного септаккорда 125
Энгармонизм увеличенного трезвучия 127
Ложные последовательности. Общие понятия 128
Ложные кадансы 128
Ложные последовательности трезвучий 130
Ложные последовательности доминант-септаккордов 131
Применение ложных последовательностей к внезапной модуляции . . 133
Гармонизация хорала 135
Прибавление I. Понятие о гармонической фигурации и фигурации органного пункта 136
Прибавление II. Некоторые отступления от строгих правил голосоведения 136
Прибавление III. Секвенцеобразное применение ложных последовательностей (наиболее употребительные приемы) 138
Образцы. Гармонические вариации 140
Свободная модуляционная прелюдия 141
Задачи 144